СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

Редакторы-составители
Л. И. Тимофеев и *С. В. Тураев*

Москва «Просвещение» 1974

8(03)
С48

Редактор-библиограф
З. В. МИХАЙЛОВА

С $\frac{60501-332}{103(03)-74}$ 105—72

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Настоящий «Словарь литературоведческих терминов» призван служить справочным пособием для преподавателей литературы средней школы. В нем дано краткое истолкование более шестисот теоретических терминов, применяемых в литературной науке.

Исходя из основной задачи Словаря — служить справочником по теории литературы, составители и авторы Словаря вводили историко-литературный материал лишь в той мере, в какой он был нужен, чтобы иллюстрировать то или иное теоретическое положение. Словарь не может заменить справочников и энциклопедий по истории литературы. При отборе каждого историко-литературного термина учитывалась прежде всего его теоретическая значимость. Поэтому в Словарь не вошли названия школ и литературных группировок, которые хотя и имели значение для истории той или иной национальной литературы, но не получили международного распространения (например, «Буря и натиск» в Германии, «Парнас» во Франции или акмеисты в России).

При истолковании того или иного термина, как правило, учитывалась роль данного термина не только в русской, но и в других литературах (особенно если эта роль не одинакова и связана с разными эпохами). В этом плане авторы и составители стремились преодолеть имеющуюся в ряде работ (в том числе справочного характера) односторонность — делать теоретические выводы на основе опыта только одной национальной литературы.

Наряду с терминами, принятыми в европейском литературоведении, в славяноведении и в поэтике народов СССР, в Словарь введены до сих пор малоизвестные у нас понятия и научные обозначения, получившие распространение в литературах некоторых народов Востока (Индии, Китая, Кореи, Японии). Учитывая их специфический характер, они расположены не в общем алфавите, а по национальным группам. Малоупотребительные термины в Словарь, как правило, не включались.

Библиографические указания в Словаре по необходимости являются краткими и имеют целью подсказать читателю ряд пособий, книг и статей, которые помогут расширить знания в данной конкретной области литературоведения. Естественно, что по

многим терминам (например, из области поэтики) библиография не указывается, так как пришлось бы многократно перечислять одни и те же издания. Работы общего характера сосредоточены в библиографических справках к таким статьям, как «Литературоведение», «Филология», «Стихосложение». Малодоступные широкому читателю источники указывались лишь в отдельных необходимых случаях.

Эта книга — первый опыт справочника по литературоведению, и составители отдают себе отчет в этом. Словарь — первый подступ к решению стоящих перед ними задач. Но мы надеемся, что словесники, которым адресован Словарь, помогут своими советами и замечаниями в дальнейшей нашей работе по совершенствованию справочника, в издании которого явно назрела необходимость.

Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев.

СПИСОК ОСНОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

авториз. — авторизованный
акад. — академик
АН — Академия наук
англ. — английский
антич. — античный
араб. — арабский
б. ч. — большей частью
бр. — братья
букв. — буквально
в., вв. — век, века
в т. ч. — в том числе
вкл. — включительно
вступ. — вступительный
г. — год, город
газ. — газета
гг. — годы
гл. — глава
гл. обр. — главным образом
греч. — греческий
досл. — дословно
др. — другой
древнегреч. — древнегреческий
журн. — журнал
изд. — издание
итал. — итальянский
и т. д.— и так далее
и т. п. — и тому подобное
ин-т — институт
изд-во — издательство
иск-во — искусство
казах. — казахский
киргизск. — киргизский
к.-л. — какой-либо
к.-н. — какой-нибудь
кн. — книга
коммент. — комментарий
к-рый — который
лат. — латинский
ЛГУ — Ленинградский государственный университет
«Леф» — «Левый фронт искусства»
лит-ведение — литературоведение
лит-ра — литература
м. б. — может быть
МГУ — Московский государственный университет
мн. — многие
н. э. — наша эра
напр. — например
нач. — начало
нек-рый — некоторый
нем. — немецкий
о-в — остров
об-во — общество
ок. — около (о времени)
опубл. — опубликовано
пер. — перевод
португ. — португальский
пр. — прочие
предисл. — предисловие
прим. — примечание
проф. — профессор
ред. — редактор, редакция
с. — страница
сб. — сборник
см. — смотри
сокр. — сокращенно
сост. — составитель
ср. — сравни
ст. — статья
т. е. — то есть
т. з. — точка зрения
т. к. — так как
т. н. — так называемый
т. о. — таким образом
тюрк. — тюркский
укр. — украинский
ун-т — университет
устар. — устарелый термин
франц. — французский
чл.-кор. — член-корреспондент
япон. — японский

ОФОРМЛЕНИЕ БИБЛИОГРАФИИ

СОКРАЩЕНИЯ В НАЗВАНИЯХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ И ДРУГИХ ИЗДАНИЙ

«Вест. Европы» — «Вестник Европы».

«Вопр. лит-ры», «ВЛ» — «Вопросы литературы».

«Вопр. языкознания», «ВЯ» — «Вопросы языкознания».

«Докл. АН СССР» — «Доклады Академии наук СССР».

«ЖМНП» — «Журнал Министерства народного просвещения».

«Изв. ОРЯС АН» — «Известия Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук».

«Изв. АН СССР. ОЛЯ» — «Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка».

«Ин. лит-ра» — «Иностранная литература».

«Лит. газета» — «Литературная газета».

«Мол. гвардия» — «Молодая гвардия».

«Нов. мир» — «Новый мир».

«Рус. лит-ра» — «Русская литература».

«Тр. ОДРЛ» — «Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР».

«Уч. зап. МГПИ им. Потемкина» — «Ученые записки Московского государственного педагогического института им. Потемкина».

Примечание. В названиях работ на русском языке используются все сокращения, принятые в «Словаре литературоведческих терминов».

СОКРАЩЕНИЯ НАЗВАНИЙ ГОРОДОВ

На русском языке

Г. — Горький
К. — Киев
Каз. — Казань
Л. — Ленинград
М. — Москва
М. — Л. — Москва — Ленинград
О. — Одесса
П. — Петроград, Петербург
СПБ. — Санкт-Петербург
Тб. — Тбилиси
Х. — Харьков
Я. — Ярославль

На иностранных языках

B. — Berlin
Dresd. — Dresden
Fr/M — Frankfurt am Mein
Hamb. — Hamburg
L. — London
P. — Paris
Warsz. — Warszawa

СОКРАЩЕНИЯ В БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ОПИСАНИЯХ

На русском языке

Полн. собр. соч. — Полное собрание сочинений
Собр. соч. — Собрание сочинений
Соч. — Сочинения
Избр. соч. — Избранные сочинения
Избр. произв. — Избранные произведения
Лит. — Литература
изд. — издание
т., тт. — том, тома
ч. — часть
разд. — раздел
гл. — глава
с. — страница
пер. с англ. — перевод с английского
пер. с лат. — перевод с латинского (и т. д.)
рус. пер. — русский перевод
сб. ст. — сборник статей
в. — выпуск

На иностранных языках

Язык	Том	Часть	Глава	Страница	Издание
Англ.	volume — v.	part — pt.	chapter — ch.	page — p.	edition — ed.
Лат.	tomus — t.	—	—	pagina — p.	editio — ed.
Нем.	Band — Bd.	Teil — Tl.	Kapitel—Kap.	Seite — S.	Ausgabe — Ausg.
Польск.	tom — t.	czesc — cz.	—	stronica — s.	wydanie — wyd.
Франц.	tome — t. volume — v.	partie — pt.	chapitre — ch.	page — p.	édition — éd.

А

АБСТРАКЦИОНИ́ЗМ — см. *Модерни́зм.*

АВАНГАРДИ́ЗМ (от франц. avant-garde — передовой отряд) — термин, обозначающий ряд т. н. «левых течений» в иск-ве и лит-ре 20 в. (*экспрессионизм* — в Германии, поэтизм — в Чехословакии и др.). Возникновение «левых течений» связано с периодом первой мировой войны и начавшегося кризиса империалистической системы. Смутный, политически не осмысленный протест против империалистической войны, против мещанского уклада, против лицемерия буржуазного об-ва сопровождался отказом от традиций. Бунт против социальных условий переносился и на привычные формы художественного выражения, приводил к отказу от реалистического метода. В наиболее крайних формах, напр. у французских сюрреалистов, это приводило к разрушению синтаксиса, к попыткам создания некоего нового языка. Активная общественная позиция авангардистов резко отделяла их от художников «конца века», от декадентских теорий «искусства для искусства». Ведя борьбу против современной буржуазной культуры, они рассматривали свое иск-во как революционное. Многие авангардисты приветствовали Октябрьскую революцию в России, поддерживали революционную борьбу рабочего класса в своих странах, сами участвовали в этой борьбе. Вместе с тем они разделяли идеалистические взгляды на об-во, в политике нередко сближались с анархистами, поэтизируя стихийность, оперируя абстрактными понятиями человека и массы.

В ряде литератур А. выступает как ранний этап в развитии революционного иск-ва 20 в. В самом деле, многие выдающиеся поэты социалистического реализма начали свой творческий путь в рядах А. (Элюар, Хикмет, Неруда, Незвал, Бехер). Связь с эстетикой А. сохранилась и в их зрелом творчестве, хотя в дальнейшем они перешли на позиции реализма.

С авангардистскими концепциями 20-х гг. связаны драматургия и театральная система Б. Брехта, театр Э. Пискатора в Германии, Мейерхольда в Советском Союзе.

Интерес к А. вновь возрос после 1956 г., когда преодолевается односторонний взгляд на реализм 19 в. как на единственную плодотворную традицию для иск-ва социалистического реализма. С этим связано, в частности, то особое внимание, к-рое ныне уделяется на Западе (и в марксистской критике) советской лит-ре и советскому иск-ву 20-х гг., хотя враждебная критика использует этот интерес для нападок на иск-во реализма 30—40 г. Художественные формы А. 20-х гг. сыграли свою относительно плодотворную историческую роль, но было бы простым эпигонством механически их воспроизводить в наше время.

Вопрос об А. осложняется еще тем, что этот термин присваивают многие современные буржуазные школы, преимущественно формалистического толка, т. н. неоавангардистские течения (см. *Декаданс, Модернизм*). Опыт 20 в. учит, что бунт и эксперимент не всегда означает новаторство — подлинное новаторство прежде всего означает художественное открытие нового содержания (новый поворот темы, новый подход к изображению человека, новые краски изменившегося мира и т. д.).

Правильная оценка А. возможна только при объективном рассмотре-

---

Курсивом выделяются термины, о которых есть специальные статьи в Словаре.

нии его роли в литературной борьбе в конкретных условиях страны.

См. *Лит.* к ст. *Экспрессионизм*. См. также: Неоавангардистские течения в зарубежной лит-ре 1950—60 гг., М., 1972.

С. Тураев.

АВТОР — см. *Творческая индивидуальность писателя.*

АВТОРИЗАЦИЯ — просмотр и одобрение автором своего текста в к.-л. источнике: в рукописной (машинописной) копии или *списке* (см.), в печатном издании, а также в переводе на другой язык (не смешивать с авторским переводом).

Напр., «жандровская» и «булгаринская» копии «Горя от ума» (1824, авториз. ред. 1828) авторизованы Грибоедовым, читавшим их после переписки с не дошедшего до нас автографа и внесшим нек-рые исправления в текст; первое издание «Мертвых душ» (1842) также авторизовано Гоголем, читавшим корректуры этого издания.

А. — важнейшее свидетельство доброкачественности текста в данном источнике. Поэтому в *текстологии* (см.) при установлении подлинного авторского, или канонического, текста пользуются только авторизованными источниками.

Е. Прохоров.

АВТОРСКАЯ РЕЧЬ — см. *Образ повествователя, Образ автора.*

АГИОГРАФИЯ — см. *Жития.*

АЙТЫС — песенное состязание акынов в казахской, каракалпакской и киргизской поэзии, одна из широко распространенных традиционных форм устной народной поэзии, поэтический турнир, песенный бой, вершина иск-ва импровизации казахских, каракалпакских и киргизских акынов. А. включает элементы народной драмы и проводится публично, перед народом. Песни-стихи сочиняются экспромтом и исполняются самими акынами. А. 19 в., получившие исключительно широкое распространение в народе, а также записанные в прошлом столетии известными фольклористами, представляют собой вполне законченные самостоятельные художественные произведения. Темы, идейное содержание дореволюционных А. зависят от мировоззрения и поэтической индивидуальности состязающихся акынов. Формы А. крайне многообразны: А. девушки с джигитом, мужчины с женщиной, двух начинающих или, наоборот, прославленных акынов и т. д. Жанр А. очень динамичен, требует остроумия, особой находчивости и импровизаторского мастерства. Талантливые советские акыны-импровизаторы: Джамбул Джабаев, Нурпеис Байганин, Иса Байзаков, Доскей, Шашубай, Нартай, Маясар, Орымбай, Толеу и др. — своим вдохновенным творчеством продолжили и развили лучшие традиции А., обогатили его новым содержанием. В настоящее время регулярно проводятся слеты акынов (районные, областные, республиканские), к-рые показывают, что А. как одна из форм устного народного творчества в советское время не только не затухает, но, наоборот, растет и ширится.

Мурат Хамраев.

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИЗДАНИЕ — высшая форма критических изданий, т. е. таких, при подготовке к-рых проводится научная критика текста (см. *Текстология*). А. и. должно исчерпывающе охватывать все творческое наследие писателя, содержать подлинный авторский текст его произведений и иметь разносторонний и глубоко научный сопроводительный аппарат, отражающий сегодняшнее состояние изучения текстов писателя и характеризующий работу текстологов, готовивших это издание.

Из советских изданий, напр., полные собрания сочинений Пушкина (в 16 т., Изд-во АН СССР, 1937—49) и Гоголя (в 14 т., Изд-во АН СССР, 1937—52) приближаются к типу действительно А. и. Распространенная привычка называть академическими все издания, выпущенные бывшим Изд-вом АН СССР (ныне — «Наука»), является неверной: три издания Полного собрания сочинений Пушкина в 10 т. (1 изд. — 1950—51; 2 изд. — 1956—58; 3 изд. — 1962 — 1966), часто называемого в обиходе «малым академическим», и мн. др.,

выпущенные этим изд-вом. являются типичными массовыми изданиями.

Лит.: Благой Д. Д., Типы советских изданий русских писателей-классиков, в кн.: Вопросы текстологии. Сб. ст., М., 1957; Основы текстологии, под ред. В. С. Нечаевой, М., 1962 (гл. Типы изданий).

Е. Прохоров.

АКАТАЛЕ́КТИКА (от греч. a — со значением отрицания и catalḗgō — прекращаюсь) — термин традиционной стопной метрики, обозначающий окончание стиха стопой с тем же количеством безударных слогов, что и в остальных стопах (т. е. совпадающей с его метрической схемой), без усечения, *каталектики* (см.), или наращения, *гиперкаталектики* (см.). Напр.:

Однажды в студеную зимнюю пору...
◡—◡/◡—◡/◡—◡/◡—◡[1]
(Н. Некрасов)

В. Холшевников.

АКРОСТИ́Х (от греч. ákros — крайний; stichos — стих) — стихотворение, в к-ром начальные буквы каждой строки, читаемые сверху вниз, составляют слово или фразу и чаще всего указывают, кому посвящено стихотворение или кем оно написано. Реже встречаются стихотворения, где играют роль конечные буквы (телестих) или средние *(мезостих)*. Мастерство А. в том, чтобы вынужденные, заданные начала строк не делали текста искусственно подогнанным. Слабость А. в том, что он обращен только к глазу, а не к слуху. Введение А. приписывали Эпихарму (ок. 540—450 до н. э.). Особенной популярностью А. пользовался у александрийских и византийских поэтов, а также в эпоху Возрождения. В русской поэзии А. встречается в 17 и нач. 18 в., позже у символистов и их эпигонов. Чаще А. — шутка или формальное щегольство. А. использовали и как средство борьбы: вразрез с содержанием инициалы строк образовывали слово, к-рое пропускала, не заметив, цензура.

[1] Здесь (и далее) применительно к русскому стихосложению знак «—» означает ударный слог, а знак «◡» означает безударный слог.

Лит.: Позднеев А. В., Книжные песни-акростихи 1720-х годов, «Scandoslavica», 1959, т. V; Перетц В. Н., Историко-литературные исследования и материалы, т. 1 — Из истории русской песни, СПБ, 1900, с. 3—4.

В. Никонов.

АКТ (от лат. actus — поступок, действие) — одна из законченных частей, на к-рые делится пьеса или спектакль (другое название — «действие»).

Трагедии античных авторов, В. Шекспира, классицистов, романтиков строились обычно в пяти А.

В реалистической — социально-бытовой, психологической — драматургии 19 в. наряду с пятиактной пьесой появляется четырех- и трехактная (Островский, Ибсен, Чехов). В современной зарубежной драматургии, а отчасти и в советской, приобрела распространение пьеса, состоящая из двух А. (называемых также иногда частями). Таковы пьесы Э. М. Ремарка «Последняя остановка», Розова «В день свадьбы». Одноактная форма характерна для водевилей, драматических и комедийных миниатюр. В драматургии 20 в. поактное деление пьес сменяется у нек-рых писателей (опасающихся, что целостные, длительные акты могут помешать воспроизвести всю сложность и динамизм новой, стремительно развивающейся действительности) многоэпизодной структурой: напр., в «Первой Конной» Вс. Вишневского — тридцать девять эпизодов, в «Аристократах» Н. Погодина — двадцать пять эпизодов, у Б. Брехта в «Добром человеке из Сезуана» — десять сцен, шесть интермедий, пролог и эпилог, в «Карьере Артуро Уи» — семнадцать эпизодов. Смена эпизодов служит также цели создания многокрасочной исторической панорамы (Фр. Вольф, Томас Мюнцер).

А. Богуславский.

АКЦЕ́НТНЫЙ СТИХ (от лат. accentus — ударение), или тоническое стихосложение (от греч. tónos — ударение), — стих, ритмика к-рого организуется относительной выравненностью количества ударений по стихотворным строкам;

число слогов в строке и безударных слогов между ударениями здесь произвольно. Колебания в количестве ударений по строкам лежат в пределах определенной ритмической нормы, сохранением ее достигается единство тонического стиха, отступления от нее служат средством ритмического многообразия его. Примером могут служить стихи Маяковского:

Мне́ бы
памятник при жи́зни
полага́ется по чи́ну.
Заложи́л бы
динами́ту
— ну́-ка,
дры́знь!
Ненави́жу
вся́ческую мертвечи́ну!
Обожа́ю
вся́ческую жи́знь!
(«Юбилейное»)

В А. с., построенном на соотнесении ударений, а не слогов, повышается ритмическая выделенность (а следовательно, и интонационная самостоятельность) речевых отрезков, несущих ударения, т. е. слов и объединенных одним сильным ударением словосочетаний. Повышение роли пауз в организации ритма является другой особенностью этого стиха. См. *Лит.* к ст. *Стихосложение*.

А. Карпов.

АКЦЕ́НТ РИТМИ́ЧЕСКИЙ — ударение, стоящее на сильном месте стопы в силлабо-тоническом стихе, где ударные слоги повторяются через строго определенные промежутки (для хорея — это нечетные слоги, для ямба — четные, для дактиля — первый, четвертый, седьмой и т. д.). А. р., как правило, совпадает со словесным (смысловым) ударением:

Поздняя осень. Грачи улетели,
Лес обнажился, поля опустели...
(Н. Некрасов)

Он относительно сохраняется и в том случае, если словесное ударение падает на слабое место строки. Напр.:

Окружи счастием душу достойную,
Дай ей спутников, полных внимания...
(М. Лермонтов)

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение*.

А. Карпов.

АКЫ́Н — в казахской, каракалпакской и киргизской лит-ре певец, к-рый с домброй в руках поет перед народом свои песни или же выступает в *айтысе* (см.). Виднейшим А. в Казахстане был Джамбул Джабаев (1846—1945), в Киргизии — Токтогул Сатылганов (1864—1933).

В настоящее время А. называют и поэтов-профессионалов; А. импровизаторов называют халык-А. (народные А.).

Мурат Хамраев.

АЛЕКСАНДРИ́ЙСКИЙ СТИХ — французский стих в двенадцать слогов с цезурой посередине и соответственно с обязательными ударениями на шестом и двенадцатом слогах; строки рифмуются, образуя двустишия. Происхождение названия предположительно связывают со стихотворным произведением 12 в. — «Романом об Александре Македонском», — написанным этим стихом. Первые документированные примеры — с 11 в. («Путешествие Карла Великого в Иерусалим и Константинополь»). А. с. стал господствующим стихом французской классической трагедии (у П. Корнеля, 1606—84; Ж. Расина, 1639—99). В. Гюго и др. поэты-романтики в борьбе с классицизмом нарушили строгость цезуры, сделав более свободным размещение ударений внутри строки. В русской поэзии, начиная с В. К. Тредиаковского, установилось соответствие французскому двенадцатисложнику шестистопного ямба с обязательной цезурой после третьей стопы и смежной рифмовкой, к-рый получил название А. с.:

Редеет облаков летучая гряда;
Звезда печальная, вечерняя звезда,
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и черных скал вершины.
(А. Пушкин)

У Пушкина А. с. — один из любимых размеров (более двух тысяч стихов), несмотря на ироническую характеристику его («Домик в Коломне»). Он обращается к А. с. преимущественно в сатирических посланиях («К вельможе», «Послание цензору» и мн. др.), эпиграммах, лирических раздумьях. После Пушкина употреб-

ление А. с. падает. В современной русской поэзии исключительно редок.

Лит.: Поливанов Л., Русский александрийский стих, в кн.: Расин Ж., Гофолия, М., 1892; Шенгели Г., Трактат о русском стихе, ч. 1,2 изд., переработ., М.—П., 1923, с. 171—76; его же, Техника стиха, М., 1960, с. 125—28; Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, М., 1934; Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И., Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина, М., 1934.

В. Никонов.

АЛКЕ́ЕВА СТРОФА́ — одна из *античных строф* (см.), состоящая из двух «алкеевых одиннадцатисложников» (⏓ —́ ⏑ —́ —́ // —́ ⏑ ⏑ —́ ⏑ —́ —́), «алкеева девятисложника»

(⏓ —́ ⏑ —́ —́ —́ ⏑ —́ ⏓)

и «алкеева десятисложника»

(—́ ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ —́ ⏑ — —́).

Введена древнегреческим поэтом Алкеем (7—6 вв. до н. э.), более строгий вид получила у латинского поэта Горация (поэтому изредка называется «горацианской» строфой). В тонической имитации звучит так:

Не тем горжусь я, Фебом отмеченный,
Что стих мой звонкий римские юноши
На шумном пире повторяют,
Ритм выбивая узорной чашей...

(В. Брюсов)

М. Гаспаров.

АЛЛЕГО́РИЯ (греч. allos — иной и agoreúo — говорю) — конкретное изображение предмета или явления действительности, заменяющее абстрактное понятие или мысль. Зеленая ветка в руках человека издавна являлась аллегорическим изображением мира, молот являлся А. труда и т. д. Происхождение многих аллегорических образов следует искать в культурных традициях племен, народов, наций: они встречаются на знаменах, гербах, эмблемах и приобретают устойчивый характер. Многие аллегорические образы восходят к греческой и римской мифологии. Так, образ женщины с завязанными глазами и с весами в руках — богини Фемиды — А. правосудия, изображение змеи и чаши — А. медицины.

А. как средство усиления поэтической выразительности широко используется в художественной лит-ре. Она основана на сближении явлений по соотнесенности их существенных сторон, качеств или функций и относится к группе метафорических тропов.

Л. Крупчанов.

АЛЛИТЕРАЦИО́ННЫЙ СТИХ — древнегерманский стих, употреблявшийся в англосаксонской, древневерхненемецкой и староисландской поэзии с 8 до середины 13 в. Каждая строка имела четыре ударения и разделялась цезурой на два полустишия, по два ударения в полустишии. Количество слогов от ударения до ударения было произвольным. Обязательным считалось повторение предударного согласного звука в начале первого и второго полустиший, а иногда и во второй части первого полустишия. Благодаря такому постоянному повторению аллитерация играла организующую ритмическую роль, представляя по существу один из видов начальной рифмы и являясь одним из основных факторов его ритмической конструкции. А. с. вытесняется стихом с конечной рифмой (впервые у Отфрида Вейсенбургского, 9 в.). Ритм А. с. (т. е. количество безударных слогов и их распределение) разнообразен (песни «Старшей Эдды» отличаются от ритма древнеанглийского и древненемецкого А.с.). В песнях «Эдды» встречаются два варианта А. с. (т. н. «эпический» размер и т. н. «диалогический» или «гномический»). В первом варианте существуют три вида расстановки аллитерации (1 — в первом ударном слоге нечетной строки и в первом ударном слоге четной строки; 2 — во втором ударном слоге нечетной строки и в первом ударном слоге четной строки; 3 — в первом и втором ударном слоге нечетной строки и в первом ударном слоге четной строки). Строфа второго варианта состоит из двух полустроф, в каждой из к-рых по три строки. Первые две связаны такой же аллитерацией, как и в первом варианте, а третья — непарная (аллитерация существует только в пределах строки). А. с.

применяется в современной исландской поэзии (для нее характерно сочетание конечной рифмы, аллитерации и внутренней рифмы, т. е. созвучие слогов внутри строк). А. с. встречается и в поэзии народов СССР — в казахской, киргизской, калмыцкой, бурятской. Чаще аллитерируются начальные слоги стихов:

Засушливых сорок дней
Зловещим грозят Гильде!
Завтра начинается зной.
Запасся ли ты водой?
Золото батырской узды
Заменить не может воды.
Заклинаю тебя, постой,
Забывать нельзя о Гильде.

(Киргизский эпос «Манас», пер. А. Тарловского)

Лит.: Жирмунский В., Рифма, ее история и теория, П., 1923; Туденов Г. О., Бурятское стихосложение, Улан-Удэ, 1958; Стеблин-Каменский М. И., Культура Исландии, Л., 1967, с. 95, 96, 97, 116.

А. Головенченко.

АЛЛИТЕРАЦИЯ — см. *Звуковая организация речи.*

АЛОГИЗМ (от греч. a — частица отрицания и logismós — разум) — сочетание противоречивых понятий, создающее тот или иной стилистический эффект: «причешите мне уши» (Маяковский), «никогда не забуду — он был или не был, этот вечер» (Блок).

Л. Иванов.

АЛЬБА (прованс. alba, букв. «рассвет») — утренняя песня, жанр средневековой куртуазной лирики. В А. изображается тайное любовное свидание рыцаря с женой сеньора, прерываемое утренней зарей. Как правило, в А. повторяется одна и та же ситуация: возлюбленные встречаются в саду или в тереме замка, с башни к-рого страж возвещает о наступлении утра. В А. преобладает диалогическая форма — чередование строф рыцаря и дамы и т. д., реже встречается монологическая форма — жалоба одного из влюбленных. По словам Ф. Энгельса, А. — «цвет провансальской любовной поэзии».

Лит.: История французской литературы, т. 1, М.—Л., 1946, с. 14; Пуришев Б. И., Шор Р. О., Хрестоматия по зарубежной лит-ре. Лит-ра средних веков, М., 1953.

Б. Гончаров.

АМЕБЕЙНАЯ КОМПОЗИЦИЯ (от греч. amoibáios — взаимный) — построение художественного произведения, основанное на параллелизме, повторении тех или иных его композиционно значимых частей (строк, полустиший и др.), образов и т. д. Впервые отмечена в поэзии античной Греции. При А. к. песня исполнялась двумя (иногда тремя) группами хора, к-рые выступали по очереди, как бы ведя беседу, отвечая друг другу. Такой принцип построения широко используется в устном народном творчестве большинства народов.

Из устной народной поэзии этот прием перешел в книжную, где амебейной стали называть композицию не только таких произведений, к-рые построены диалогически («Лесной царь» Гёте, напр.), но и всех, в к-рых два самостоятельных образа развиваются параллельно друг другу. Напр.:

Волны катятся одна за другою
С плеском и шумом глухим;
Люди проходят ничтожной толпою
Также один за другим.

Волнам их неволя и холод дороже
Знойных полудня лучей;
Люди хотят иметь души... и что же?
Души в них волн холодней.

(М. Лермонтов)

Внутренний, смысловой параллелизм при А. к. подчеркивается синтаксическим параллелизмом. Часто встречается *анафора* («люди» в приведенном примере), связывающая те части стихотворения, к-рые посвящены раскрытию одного образа.

Лит.: Жирмунский В. М., Амебейная композиция, в его кн.: Композиция лирических стихотворений, П., 1921, с. 38—47.

С. Калачева.

АМПЛИФИКАЦИЯ (от лат. amplificatio — расширение) — стилистическая фигура, представляющая собой ряд повторяющихся речевых конструкций или отдельных слов. А. является одним из средств усиления поэтической выразительности речи.

за все, за все тебя благодарю я:
за тайные мучения страстей,
за горечь слез, отраву поцелуя,
за месть врагов и клевету друзей,
за жар души, растраченный в пустыне.

(М. Лермонтов)

Повторяющиеся предлоги, ряд однородных определений создают здесь образ большой глубины и силы. А. может состоять из повторяющихся предложений:

Когда в листве сырой и ржавой
Рябины заалеет гроздь, —
Когда палач рукой костлявой
Вобьет в ладонь последний гвоздь, —
Когда над рябью рек свинцовой,
В сырой и серой высоте,
Пред ликом родины суровой
Я закачаюсь на кресте...
(А. Блок)

Возможны А., представляющие собой ряд сравнений:

Берет —
как бомбу,
берет —
как ежа;
как бритву
обоюдоострую,
берет,
как гремучую
в 20 жал
змею
двухметроворостую...
(В. Маяковский)

На А. может быть основано целое произведение. Таково, напр., стихотворение А. Пушкина «Три ключа».

Л. Крупчанов.

АМФИБРА́ХИЙ (от греч. amphí — кругом; brachýs — краткий) — в античной метрике — трехсложная стопа, долготой в четыре *моры* (см.), где долгий слог находится между двумя краткими; в русском силлабо-тоническом стихосложении — трехсложная стопа, в к-рой ударный слог находится между двумя безударными (◡ — ◡).

Пример А. в русском языке:

О, милые плуты! Кто часто их видел,
Тот, верю я, любит крестьянских детей...
(Н. Некрасов)

Последняя стопа стихотворной строки может быть лишь двусложной, заканчиваясь ударным слогом, и, напротив, в заударном положении могут находиться несколько слогов, напр.:

Я счастлив, бывая в седом Севастополе,
Седом от маслин, от ветров и камней...
(Г. Шенгели)

Стопа А., стоящая в начале стихотворной строки, может иметь на первом слоге т. н. сверхсхемное, или неметрическое, ударение. Этот ударный слог всегда представляет собой целое слово, и потому два ударения в первой стопе А. разделяются паузой, напр.:

Всегда у них теплая хата.
Хлеб выпечен, вкусен квасок...
(Н. Некрасов)

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

А. Карпов.

АНАГРА́ММА (от греч. aná — пере и grámma — буква) — перестановка букв в слове, образующая новое слово («мука» — «кума»), часто встречается в псевдонимах, применяется в загадках, шарадах.

Л. Иванов.

АНАДИПЛОСИС (от греч. anadiplosis — удвоение) — то же, что палилогия — спиральное повторение, состоящее в том, что конец фразы или строки повторяется в начале последующей. Напр.:

Целовал он ей руки белые,
Руки белые, пальцы тонкие.

Л. Иванов.

АНАКОЛУ́Ф (от греч. anacólouthos — неверный, непоследовательный) — нарушение грамматических норм связи слов в предложении, синтаксическая фигура, одно из средств характеристики речи персонажа: «Это, чтоб это могло быть-с, так, напротив, совсем никогда-с...» — говорит Смердяков (Ф. Достоевский, «Преступление и наказание»). А. может свидетельствовать об особом душевном состоянии, служить средством эмоциональной характеристики персонажа: «Надо не пожалеть денег, хорошего...» — говорит, волнуясь, Катюша Маслова Нехлюдову при свидании в тюрьме (Л. Толстой, «Воскресение»).

А. широко применяется как средство юмористического, сатирического изображения: «Подъезжая к сией станции и глядя на природу в окно, у меня слетела шляпа» (А. Чехов). Иногда А. является следствием варваризма: «Вы желаете сделать вопрос?» — говорит председатель суда, человек, видимо, воспитанный на французском языке (Л. Толстой).

Л. Крупчанов.

АНАКРЕОНТИ́ЗМ — общий характер художественных произведений, близких по мироощущению лирике древнегреческого поэта Анакреонта (ок. 570—478 до н. э.). Радостно-спокойное, светлое мировосприятие его поэзии не имеет, однако, ничего общего с беспечной легкостью и нарочитой бездумностью лит-ры упадка. Излюбленные темы Анакреонта: радость бытия, любовь, вино. В древности песни его пользовались популярностью. От всего лирического наследия поэта (не менее пяти книг) дошли лишь незначительные отрывки. Известный новому времени и приписываемый Анакреонту сборник стихотворений (т. н. анакреонтические оды) ему не принадлежит, он состоит из подражаний: ранние восходят к александрийской эпохе (3—2 вв. до н. э.), поздние — к средневековью. А. оказал влияние на развитие европейской лит-ры (см., напр., поэзию вагантов-голиардов, произведения П. Ронсара, В. Шекспира, Р. Бернса, П. Беранже, А. Франса). Один из лучших образцов анакреонтической поэзии в России — «Вакхическая песня» А. С. Пушкина. Анакреонтические мотивы характерны для поэзии М. В. Ломоносова, Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова и др.

Лит.: Круазе. А. и М., История греческой лит-ры. Руководство для учащихся и для самообразования, пер. с франц. В. С. Елисеевой, под ред. С. А. Жебелева, 2 изд., пересмотр., П., 1916; История греческой лит-ры, под ред. С. И. Соболевского [и др.], т. 1, М.—Л., 1946.

И. Шталь.

АНА́КРУЗА, или анакруса (от греч. anácrousis — отталкивание) — 1) слабые (безударные) слоги, предшествующие первому метрическому ударению. В силлабо-тонических размерах А. постоянна: в *хорее* и *дактиле* — нулевая, в *ямбе* и *амфибрахии* — односложная, в *анапесте* — двусложная. Внутренняя структура родственных силлабо-тонических размеров одинакова, отличаются они друг от друга только А., что показывает, как велико ее ритмическое значение. Двусложные размеры:

/ — ∪ — ∪ — ∪ — (хорей)
∪ / — ∪ — ∪ — ∪ — (ямб)

Трехсложные размеры:

/ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — (дактиль)
∪ / — ∪ ∪ — ∪ ∪ — (амфибрахий)
∪ ∪ / — ∪ ∪ — ∪ ∪ — (анапест)

В английской и немецкой поэзии часто, в русской значительно реже встречаются стихотворения, написанные трехсложными силлабо-тоническими размерами с вариациями А. (переменной А.). Они бывают двух типов.

а) В первом расположение варьирующихся А. строго упорядочено, напр. перекрестное чередование односложных и двусложных:

Заче́м я не птица, не ворон степной,
Пролетéвший сейчас надо мной?
Заче́м не могу в небесах я парить
И одну́ лишь свободу любить?

(М. Лермонтов)

б) Во втором переменные А. располагаются без определенного порядка:

Страшна́ в настоящем бывает душе
Грядýщего темная даль.
Мы блаже́нство желали б вкусить в небесах,
Но с ми́ром расстаться нам жаль.

(М. Лермонтов)

Подобные стихотворения неправильно было бы рассматривать как смешение разных размеров (здесь — амфибрахиев и анапестов), это особый единый размер, определяемый двумя признаками: а) тождеством внутренней структуры стихов и б) вариантностью (переменностью) А. Вариации А. в двусложных размерах (соединение ямбов и хореев) в классической русской поэзии почти не встречаются. В *дольниках* (см.) и *акцентных стихах* (см.) встречаются как постоянные, так и переменные А. 2) Нек-рые стиховеды (напр., Г. А. Шенгели) применяют термин А. только к стихотворениям с вариациями ритмического зачина. В этом случае А. видят в стихе с «лишним», сверхсхемным безударным слогом: амфибрахический среди дактилей и т. п. Если же в зачине стиха недостает безударного слога (напр., амфибрахий среди анапестов), то это обозначают термином «антианакруза». Современными стиховедами термин «А.» в этом значении не применяется.

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

В. Холшевников.

АНА́ПЕСТ (от греч. anápaistos — отраженный назад) — в античной метрике трехсложная стопа долготой в четыре моры, в к-рой за двумя краткими слогами следует один долгий. В русском силлабо-тоническом стихосложении — трехсложная стопа, в к-рой два первых слога — безударные, последний — ударный (◡ ◡ ⏊). Пример А. в русском стихе:

Меж высоких хлебов затерялося
Небогатое наше село...
(Н. Некрасов)

В начале стихотворной строки в стопе А. может появляться на первом слоге т. н. неметрическое, или сверхсхемное, ударение. Напр.:

Знаю я, чьи молитвы и слезы
Роковую стрелу отвели...
(Н. Некрасов)

Пропуск метрических ударений в стихах, написанных А., встречается крайне редко. Пример:

Русокудрая, голубоокая,
С тихой грустью на бледных устах...

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

А. Карпов.

АНА́ФОРА — см. *Единоначатие.*

АНАХРОНИ́ЗМ (от древнегреч. aná — вверх, против; chrónos — время) — в художественном произведении разного рода неточности (социально-бытовые, культурно-исторические, хронологические и т. д.) при изображении прошлого, неосознанное или сознательное привнесение в него тех или иных признаков более позднего времени. А., напр., пестрят драмы Шекспира: в «Юлии Цезаре» есть упоминание о бое башенных часов, к-рых, конечно, не могло быть в древнем Риме; в «Антонии и Клеопатре» героиня требует у служанки бумаги и чернил и пр. Различают нейтральные и необходимые А. Приведенные выше относятся к числу нейтральных, потому что они появляются в произведении случайно — или вследствие недостаточной осведомленности автора, или, как у Шекспира, из-за безразличного отношения к фактической точности. Необходимые А. определяются тем, что, обращаясь к прошлому, художник, хочет он того или нет, вносит в изображаемое черты той эпохи, в к-рой живет; здесь необходимо действует психологический фактор — невозможность для художника целиком отказаться от современного ему способа мышления, представлений о прекрасном, наконец, злобы дня. Современность непосредственно причастна к выбору исторической темы, определяет самый интерес художника к той или иной эпохе. В этом широком понимании необходимый А. по сути дела связан уже с проблемой историзма в художественном творчестве, с соотношением в нем объективно-исторического и субъективно-авторского (причем за авторским стоит в конечном счете вся эпоха, в обстановке к-рой создано историческое произведение, в к-рой сложились взгляды писателя, понимание им прошлого и пр.).

Самым рациональным, хотя и наиболее трудным способом изображения прошлого Гегель считал синтез максимальной точности и объективности в передаче колорита эпохи с ее разумной субъективизацией, сознательным идейным приближением к современности. Эта мысль, скорее высказанная как пожелание для лит-ры будущего, нашла вскоре блестящее подтверждение в исторических произведениях реалистической лит-ры 19 в. Среди первых выдающихся образцов такого синтеза может быть названа трагедия Пушкина «Борис Годунов». Белинский, давший глубокое ее истолкование, между прочим, обращает внимание и на несомненные А. в ней. Так, «...Пимен уж слишком идеализирован в его первом монологе, и потому чем более поэтичного и высокого в его словах, тем более грешит автор против истины и правды действительности: ни русскому, но и никакому европейскому отшельнику-летописцу того времени не могли прийти в голову подобные мысли» (Белинский В. Г., Сочинения Александра Пушкина. Статья десятая). Но, признавая образ Пимена за «прекрасную поэтическую ложь», Белинский подчеркивает, что подобная ложь глубоко оправдана, ибо устами Пимена говорит Пушкин, высказывая с в о е

понимание бурной и смутной эпохи конца 16 — нач. 17 в. и т. о. сближая ее со своим временем. «Бей в прошедшем настоящее, — говорил Гоголь, — и двойным светом озарится прошедшее».

В реалистической лит-ре 19—20 вв. можно назвать множество произведений, в к-рых дан органический сплав прошлого и настоящего. Достаточно вспомнить «Войну и мир» Л. Толстого, «Саламбо» Г. Флобера, «Харчевню королевы Гусиные Лапки» А. Франса, или, если брать современный исторический роман, — цикл Т. Манна «Иосиф и его братья», дилогию Г. Манна о Генрихе IV, исторические полотна Л. Фейхтвангера. Так, роман Л. Фейхтвангера «Мудрость чудака» может служить замечательным образцом точного воспроизведения духовной атмосферы во Франции накануне и в годы революции и вместе с тем максимального приближения той мятежной исторической эпохи к нашему времени. Автор достигает этого, в частности, с помощью сознательного использования А.: в последней части романа изображается торжественная церемония перенесения праха Ж.-Ж. Руссо в Пантеон, на ней с панегирической речью выступает Робеспьер, глава революционного правительства. В действительности перенесение праха Руссо состоялось в октябре 1794 г., когда Робеспьера уже не было в живых (он казнен 27 июля), а партия якобинцев, к-рую он возглавлял, отстранена от власти. Но эта хронологическая неточность для Фейхтвангера очень важна — она продиктована идейными соображениями: показать органическую связь Руссо, идеолога революции, именно с якобинцами, ее наиболее последовательными вершителями, а не с термидорианцами, испугавшимися революционной мощи народа. Историческая точность затемняла бы основную мысль произведения.

Наконец, лит-ра и иск-во 20 в., на редкость богатые условными, крайне субъективными формами, знают многочисленные примеры более свободного обращения с прошлым (мифологические драмы Ж. Жироду, Ж. Ануйя, исторические драмы Б. Шоу, пьесы-параболы Б. Брехта и др.). В них А. получает уже не частное, стилистическое, а структурное значение.

Лит.: Гегель, Эстетика, т. 1, М., 1968, ч. I, гл. 3; Белинский В. Г., Полн. собр. соч., т. VII, М., 1955; Евнина Е. М., Роман о прошлом, устремленный в будущее, в кн.: Социалистический реализм в зарубежных литературах, М., 1960; Петров С. М., Исторический роман в русской лит-ре, М., 1961; Реизов Б. Г., Французский исторический роман в эпоху романтизма, М.—Л., 1957; Фрадкин И. М., Б. Брехт. Путь и метод, М., 1965; Надь Э., Современность исторической драмы, в сб.: Проблема личности и об-ва в зарубежной лит-ре и иск-ве, М., 1967.

А. Сулейманов.

АНЕКДО́Т (от греч. anécdotos — неизданный) — краткий устный рассказ с остроумной концовкой. А. могут иметь сатирическую или шутливую окраску.

Старая «анекдотическая форма» (игра слов, каламбур, излюбленная ситуация) с легкостью приспосабливается к любому злободневному содержанию. Отсюда множество вариантов А., широко бытующих в фольклоре. Впервые А. как термин был применен в Византии к «Тайной истории» Прокопия (6 в.). Одно время к А. относили короткие устные рассказы: *фаблио* и *фацеции* — в Италии, бытовые народные сказки — в России. В печати появляются на Руси в 17—18 вв. («Смехотворные повести»).

В художественной лит-ре А. иногда вкрапливают в повествование, в речь персонажа. А., как бы новелла в миниатюре, может быть развернут в новеллу (Дж. Боккаччо, А. Чехов). В лит-ре 20 в. мастерами А. могут быть названы Б. Брехт, Ф. Вайскопф.

Лит.: Сумцов Н. Ф., Разыскания в области анекдотической лит-ры, Харьков, 1898; Маслова Е., К истории анекдотической лит-ры XVIII в., в кн.: Сб. ст. в честь акад. А. И. Соболевского, Л., 1928 («Изв. ОРЯС АН СССР», т. 101, № 3); Матузова Н. М., У истоков немецкой литературы социалистического реализма, К., 1967, стр. 240—347.

Е. Аксенова.

АНО́НИМ (от греч. anonymos — безымянный) — автор, опубликовавший свое произведение без указания

имени или *псевдонима* (см.), а также самое произведение, не подписанное именем автора (правильнее говорить «анонимное произведение»). Анонимно были опубликованы многие произведения А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова, статьи и рецензии В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова; еще больше анонимных произведений распространялось в *списках* (см.). Объяснялось это как опасением преследования авторов за высказывания революционных или антиправительственных взглядов, так и нек-рыми личными причинами.

Установление авторов анонимных произведений и связанное с этим раскрытие, т. е. выяснение подлинного имени данного лица, называется *атрибуцией* (см.).

Лит.: Геннади Г., Список русских анонимных книг с именами их авторов и переводчиков, СПБ, 1874; Масанов Ю. И., В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок, М., 1963; Cushing W., Anonyms, Camb., 1890; Holzmann M., Bohatta H., Deutsches Anonymen-Lexikon, Bd. I—VII, Weimar — Lpz., 1902—1928; Brunet L., Dictionnaire des ouvrages anonymes..., P., 1889.

Е. Прохоров.

АНТАГОНИСТ (греч. antagōnistēs от agōnistēs — состязающийся на общественных играх и antí— вместо к.-л. или против к.-л.) — противник, враг, соперник. Роль А. в античном театре исполнял *девтерагонист* (см.).

И. Шталь.

АНТИАНАКРУЗА — см. *Анакруза* (во втором значении).

АНТИСТРОФА (греч. antistrophē от antí — против и strophē — строфа) — в античной хоровой лирике вторая строфа в паре строф, написанных одним и тем же метром.

Из таких двустрофий, перемежаемых или замыкаемых *эподами* (см.), состояли хорические песни в лирике и трагедии. Их повторяющийся метрический рисунок мог быть очень сложен. Пример строфы и А. в тонической передаче (Софокл, «Электра», четвертая песнь хора, пер. Ф. Ф. Зелинского: Орест идет мстить за отца):

строфа

Вот он идет — а перед ним
Свежей крови жар — бог-ловец Арес.
Скользнула в сень отверженных хором,
Чуя верный след — чуя древний грех, —
псиц-Эринний стая.
Конец тревоге; вещий сон
Души моей пред нами вмиг
Предстанет въявь!

антистрофа

Переступил — через порог
Тайной поступью — бледной рати друг
В древледержавный отческий чертог.
Жаждет меч его, — вновь отточенный, —
кровь за кровь взыскать,
Конец настал; ведет его,
Коварство мраком скрыв, Гермес.
У цели он.

М. Гаспаров.

АНТИТЕЗА (от греч. antíthesis — противоречие, противоположение) — резко выраженное противопоставление понятий или явлений.

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная...

(Н. Некрасов)

А. усиливает эмоциональную окраску речи и подчеркивает высказываемую с ее помощью мысль. Иногда по принципу А. построено все произведение («Сон и смерть» А. Фета).

Л. Крупчанов.

АНТИЧНОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ — стихосложение древнегреческой и древнеримской поэзии, вид *метрического стихосложения* (см.), в к-ром ритм стиха образуется чередованием долгих и кратких слогов. Единицей долготы в стихе служит доля — *мора* (см.): краткий слог (◡) считается равным одной море, долгий слог (—) — двум. Повторяющаяся группа долгих и кратких слогов называется *стопой* (см.).

Важнейшие стопы следующие: трехдольные (трехморные) — *ямб* (◡ —), *хорей* или *трохей* (— ◡), трибрахий (◡ ◡ ◡); четырехдольные — спондей (— —), *дактиль* (— ◡ ◡), *анапест* (◡ ◡ —); пятидольные — бакхий с антибакхием (◡ — —, — — ◡), кретик (— ◡ —) и четыре пеона (— ◡ ◡ ◡, ◡ — ◡ ◡, ◡ ◡ — ◡, ◡ ◡ ◡ —); шестидольные — молосс (— — —), *хориямб* (— ◡ ◡ —), антиспаст (◡ — — ◡) и два ионика

(◡◡——, ——◡◡); семиморные — четыре эпитрита (◡———, —◡——, ——◡—, ———◡). В каждой стопе различается сильное место, *арсис* (см.) (обычно долгий слог), и слабое место, *тесис* (обычно краткие слоги). Сильные места выделяются ритмическим ударением. Фонетическая природа ритмического ударения не ясна, но, во всяком случае, оно не имеет ничего общего с прозаическим словесным ударением. Короткие трехдольные стопы (а иногда и четырехдольные) обычно объединяются в пары — *диподии* (см.), где одна из стоп несет усиленное ритмическое ударение. Стих, в принципе, состоит из одинаковых стоп и носит соответствующее название: дактилический *гекзаметр* (шесть стоп), ямбический *триметр* (три диподии) и т. п. Однако в таком стихе равнодольные стопы могут заменять друг друга. Так, в дактилическом гекзаметре стопа дактиля (—◡◡) может заменяться стопой спондея (— —). При перемене темпа произношения могут заменять друг друга даже неравнодольные стопы: так, в ямбическом триметре ямб (◡—) может заменяться убыстренным спондеем (— —). Все это создает чрезвычайное богатство метрических вариаций в пределах постоянного такта — стопы. Такие стихи были наиболее употребительны в эпосе и в драме; в лирике с ними употреблялись более сложно построенные стихи с переменным тактом-стопой — *логаэды* (см.). Здесь периодичность повторения стоп проявляется не в пределах одного стиха, а в пределах группы стихов — строфы (см. *Античные строфы*). Система А. с. зародилась в ту пору, когда поэзия была еще нераздельна с музыкой; получила теоретическую разработку, когда стих отделился от пения; держалась, пока в греческом и латинском языках различалась долгота и краткость слогов, а потом уступила место силлабическому и силлабо-тоническому стихосложению. Подлинное звучание античных стихов в силлабо-тоническом стихосложении, невоспроизводимом в т. н. переводах размером подлинника, принято передавать ударными слогами — ритмические ударения и безударными слогами — слабые места стоп.

Лит.: Денисов Я., Основания метрики у древних греков и римлян, М., 1888.

М. Гаспаров.

АНТИЧНЫЕ СТРОФЫ — строфы, состоящие из логаэдических стихов (см. *Логаэды*), обычно четверостишия или сдвоенные двустишия, нерифмованные; ощущение строфичности производится периодичностью чередования стихов разного метра; применяются в переводах или стилизациях античного материала. Наиболее популярны *алкеева* и *сапфическая строфы* (см.). Из мн. др. строф, имитирующих античные образцы, могут быть упомянуты «вторая асклепиадова строфа» (три «асклепиадовых стиха» и «гликонов стих»):

Я ль, Агриппа, дерзну петь твои подвиги,
Гнев Ахилла, к врагам неумолимого,
Путь Улисса морской, хитролукавого,
И Пелоповы ужасы?

(Гораций, пер. Г. Ф. Церетели)

«третья асклепиадова строфа» (два «асклепиадова стиха», «ферекратов стих» и «гликонов стих»):

Пой Диане хвалу, нежный хор девичий,
Вы же пойте хвалу Кинфию, юноши,
И Латоне, любезной
Зевсу, богу всевышнему!

(Гораций, пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского)

чередование *гекзаметра* (см.) и *ямбического триметра* (см.):

Манит нас всех океан, омывающий землю блаженных:
Найдем же землю, острова богатые,
Где урожаи дает ежегодно земля без распашки,
Где без ухода вечно виноград цветет...

(Гораций, пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского)

Иногда в новое время из логаэдов составлялись и строфы, не имеющие непосредственных античных образцов (Ф. Г. Клопшток, Рамлер, в России — А. Х. Востоков, А. А. Дельвиг и др.). Пример:

В священной роще я видел прелестную
В одежде белой и с белою розою
На нежных персях, дыханьем легким
Колеблемых...

(А. Дельвиг)

Пример более сложных А. с. см. в ст. *Антистрофа*.

М. Гаспаров.

АНТОЛО́ГИЯ (от греч. anthología — собрание цветов, цветник) — сборник отдельных произведений нескольких поэтов или писателей. Первоначально сборник небольших стихотворений, в основном эпиграмм, принадлежащих различным авторам. Первый составитель А. — древнегреческий поэт Мелеагр из Гадары (конец 2 — нач. 1 в. до н. э.). В его А. «Венок», кроме произведений самого Мелеагра, вошли стихотворения еще сорока шести поэтов.

Ни одна из древних А. греческой поэзии не сохранилась, но на их основе созданы известные новому времени А. Константина Кефала (10 в.) и Максима Плануда (14 в.). Существование А. в римской лит-ре достоверно не засвидетельствовано. А. широко распространена в лит-ре Востока, в древнерусской лит-ре представлена «Изборниками», в русской лит-ре 18 — нач. 19 в. — сборниками и альманахами. До середины 19 в. в России А. назывались сборники в основном только античной поэзии и антологическими — стихотворения, переведенные с латинского и древнегреческого языков, а также написанные на темы и по образцу античных (см.: Собр. соч. Пушкина, Батюшкова и др.).

И. Шталь.

АНТРА́КТ (франц. entr'acte, от entre — между и acte — действие) — перерыв между отдельными актами спектакля. Другое значение слова А.: *интермедия* — небольшая сценка, чаще всего комического характера, разыгрываемая в перерыве между действиями пьесы.

А. Богуславский.

АНТРОПОЛОГИ́ЧЕСКАЯ ШКО́ЛА (от греч. ánthrōpos — человек и lógos — знание) — научная школа в этнографии и фольклористике, объяснявшая сходство материальной и духовной культуры, в том числе фольклора народов, не находящихся между собой в этническом родстве или экономических, политических и культурных связях, общей человеческой природой людей, сходством их психики и мышления на одинаковых ступенях исторического развития, соответствием духовной культуры и иск-ва уровню материальной культуры. Эта теория получила также название теории самозарождения сюжетов, так как утверждала, что каждый народ самостоятельно создает свою культуру и обогащает культуру человечества. Ее возникновение было вызвано развитием исторической науки, расширением исследований, к-рые ввели в научный оборот материалы культуры народов Африки, Южной Америки и Океании и показали сходство их народно-поэтического творчества, а также крахом мифологической теории и теории заимствования, к-рые не могли уже объяснять это сходство родством народов или их связями. А. ш. сохранила нек-рые взгляды мифологической школы: она отводила большую роль в первобытном мировоззрении верованиям и магии, полагая, что в основе многих фольклорных произведений лежат мифы. Но мифы она считала вторичным явлением, к-рому предшествовал анимизм — одушевление человеком сил природы. Эта школа была более прогрессивной, нежели *мифологическая* (см.) и миграционная. Она вышла за рамки изучения культуры родственных и связанных между собой народов, сделала важные обобщения особенностей культуры народов мира, развитие к-рой рассматривала как закономерный процесс, выводы обосновывала на богатом материале. Она пришла к выводу, что все народы проходят общие ступени развития культуры и что последующие ее периоды сохраняют в себе пережитки предшествующих. Но она не могла дать объяснение сходству сюжетов, так как отрывала творчество народов от их социально-экономического развития и конкретной истории. Ряд отдельных положений этой школы восприняла марксистско-ленинская фольклористика, к-рая смогла решить вопрос о сходстве сюжетов и мотивов. Основоположником А. ш. был английский ученый Эдвард Тэйлор (1832—1917), а его продолжателями — шот-

ландский ученый Эндрью Ланг (1844—1912) и английский ученый Джеймс Фрезер (1854—1941). Влияние А. ш. в России проявилось в работах Н. Ф. Сумцова и А. И. Кирпичникова. Ее положения использовал А. Н. Веселовский в своей исторической поэтике.

Лит.: Ланг Э., Мифология, М., 1901; Фрезер Д., Золотая ветвь, в. 1—4, М., 1928; то же, 2 изд., М. — Л., 1931; Тэйлор Э., Первобытная культура, М., 1939; Соколов Ю. М., Русский фольклор, М., 1941, с. 75—79; Чичеров В. И., Русское народное творчество, М., 1959, с. 86—87.

Н. Кравцов.

АНТРОПОМОРФИЗМ (от греч. ánthrōpos — человек и morphḗ — вид, форма) — частный случай *олицетворения* (см.), когда предмет изображения уподобляется человеку, либо наделяется человеческими свойствами.

На А. иногда строится произведение в целом (развернутый А.). Таковы стихотворения «Ночевала тучка золотая...» М. Лермонтова, «Необычайное приключение...» В. Маяковского.

Е. Аксенова.

АПОКРИФЫ (от греч. apócryphoi — тайное, сокровенное) — обширная группа повестей в средневековых христианских лит-рах, связанных со сказаниями Библии, житиями святых, легендами о рае, аде, конце мира. Первоначально (в дохристианскую пору и в первые века христианства) термин «А.» обозначал книги, доступные для избранных, для знатоков, а не для всех. В дальнейшем, с развитием классовой борьбы и ересей, противостоящих официальной церкви, А. стали оружием еретиков в борьбе. Официальная церковь стала запрещать А., появились индексы (перечни, указатели, списки) «ложных» книг. На Руси первый индекс стал известен в 11 в. (в составе «Святославова изборника», 1073 г.). Русский индекс появился в 14 в., он был составлен на основе византийских и болгарских индексов, но дополнен перечнем гадательных книг. Дуалистическое мировоззрение богомолов отразилось в А. о создании Адама. По всей Европе в средние века были распространены А. о Соломоне (Соломон и Китоврас, на основе талмудической легенды о Соломоне и Асмодее; Соломон и Мерлин; Соломон и Морольф; суды Соломона). У славянских народов были широко известны апокрифические евангелия (Иакова, Никодима, Фомы), широко отразившиеся в скульптуре и фресках. У всех европейских народов были известны эсхатологические А.: «Хождение богородицы по мукам» (упоминается Ф. М. Достоевским в романе «Братья Карамазовы»), «Откровение апостола Павла» (было одним из источников «Божественной комедии» Данте) и разнообразные апокрифические легенды о рае.

Лит. и тексты: Тихонравов Н., Памятники отреченной русской лит-ры, т. 1—2, СПБ — М., 1863; его же, Апокрифические сказания, «Сб. ОРЯС АН», 1894, т. 58, № 4; Пыпин А. Н., Ложные и отреченные книги русской старины, в кн.: Памятники старинной русской лит-ры, в. 3, СПБ, 1862; Тихонравов Н., Отреченные книги древней России, Соч., т. 1, М., 1898; Сперанский М. Н., Славянские апокрифические евангелия, М., 1895; Веселовский А. Н., Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине, Собр. соч., т. 8, в. 1, П., 1921; Яцимирский А. К., Библиографический обзор апокрифов в южнославянской и русской письменности, в. 1 — Апокрифы ветхозаветные, П., 1921.

В. Кузьмина.

АПОЛОГ (от греч. apólogos — повествование) — *притча*, краткая иносказательная назидательная повесть. А. возник на Востоке и был предшественником басни. Наиболее популярны сборники А.: «Панчатантра», «Калила и Димна». А. часто включались в состав назидательных повестей («Повесть о Варлааме и Иоасафе», «Повесть об Акире премудром»). В древней Руси был известен перевод византийской редакции арабского сборника «Калила и Димна» под заглавием «Стефанит и Ихнилат». Популярным стал на Руси А. об охотнике и единороге из «Повести о Варлааме и Иоасафе», его иллюстрировали миниатюристы, Л. Н. Толстой привел его в «Исповеди».

В. Кузьмина.

АПОФЕОЗ (от греч. apothéōsis — обоготворение) — торжественное причисление человека к сонму богов.

У древних греков А. удостаивались основатели колоний, после Пелопоннесской войны (431—404 гг. до н. э.) — военачальники, после и в результате завоевательных походов Александра Македонского (334—324 гг. до н. э.) — он сам и его наследники — диадохи. В республиканском Риме единственный официальный А. был дан Ромулу, мифическому основателю Рима, отождествленному с богом Квирином. В императорскую эпоху, начиная с Августа, обожествившего Юлия Цезаря и самого после смерти также обожествленного, А. стал достоянием каждого императора, а иногда и членов императорской фамилии. Ряд произведений иск-ва дает изображение А. (см. апофеоз Гомера на рельефе в коллекции Британского музея, Тита на арке Тита, Августа на камне в Лувре). Пародию на А. императора Клавдия см. в сатире Сенеки (1 в. н. э. — Рим) «Отыквление».

А. в переносном смысле — торжество, торжественное прославление; часто заключительная сцена или картина в театральных представлениях, посвященная прославлению героя, автора пьесы и т. д.

Лит.: Кондратьев С. П., Римская лит-ра в избранных переводах, М., 1939, с. 298—307; Дератани Н. Ф., Кондратьев С. П. и Тимофеева Н. А., Хрестоматия по античной лит-ре, т. 2 — Римская лит-ра, М., 1949, с. 400—408.

И. Шталь.

А́РСИС (от греч. ársis — подъем) и **ТЕ́СИС** (от греч. thḗsis — опускание) — сильная и слабая часть стихотворной *стопы* (см.); напр., в хорее первый слог — А., второй — Т., в анапесте третий слог А., первый и второй — Т. Обычно эти термины применяются в метрическом стихосложении, но изредка переносятся и на тоническое. Первоначально слова А. и Т. имели противоположное значение (А., собственно, — поднятие ноги в пляске, Т. — опускание ноги), и лишь когда стих и музыка отделились от пляски, эти слова были перетолкованы и получили теперешний смысл.

М. Гаспаров.

АРУ́З — в тюркоязычной классической поэзии, а также арабской и персидской лит-ре — метр, основанный на чередовании долгих и кратких слогов. Первым произведением в тюркоязычной поэзии, написанным А., считается поэма Юсуфа Хас Хаджипа «Кутадгу билиг» («Книга, дарующая счастье»), созданная в Кашгаре в 11 в. В средние века А. вытеснил собой из письменной литературы исконно тюркский метр *бармак* (см.). Произведения таких выдающихся художников, как Алишер Навои, Махтумкули, Фуркат, Мукими и мн. др., созданы на А. А. впервые был выработан и систематизирован в 8 в. ученым Халил-ибн-Ахмедом из г. Басры, установившим пятнадцать основных видов А. Позднее к ним было добавлено еще четыре вида.

Лит.: Джафар Акрем, Особенности азербайджанской поэтической метрики аруза, М., 1960.

Мурат Хамраев.

АРХАИ́ЗМ (от греч. archáios — древний) — устаревшее слово, или словосочетание, или грамматическая или синтаксическая форма. А. возникают вследствие смены языковых стилей, смены, а то и полного исчезновения из общественной жизни тех или иных предметов или явлений (т. н. историзмы: «скипетр», «синод», «поручик» и др.) и связанных с ними слов.

В художественной лит-ре А. широко используется как изобразительный прием с различными стилистическими функциями, помогая писателю передать колорит эпохи (А. Пушкин, Борис Годунов; А. Н. Толстой, Петр Первый), уточнить речевую характеристику персонажа («Пиши! И быти нам Кузьме послушным и не противиться ему ни в чем! На жалованье ратным людям деньги имать у нас у всех беспрекословно!» — А. Н. Островский), подчеркнуть ироническую интонацию, напр.:

Но, братие, с небес во время оно
Всевышний бог склонил приветный взор...
(А. Пушкин)

или придать речи торжественность (А. С. Пушкин, Пророк) и т. д.

Е. Аксенова.

АРХИТЕКТО́НИКА (от греч. architéctōn — архитектор) — построение литературного произведения как единого целого, взаимосвязь основных составляющих его частей и элементов. См. ст. *Композиция.*

Л. Иванов.

АСИНДЕТО́Н (греч. asýndeton — несвязанное), или бессоюзие — такое построение речи, гл. обр. поэтической, при к-ром союзы, соединяющие слова, опущены. А. усиливает выразительность фразы:

Прямо дороженька, насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты.
(Н. Некрасов)

Е. Аксенова.

АССОНА́НС (франц. assonance, от лат. assono — звучу в лад) — 1) неточная, неполная рифма, основанная на совпадении либо ударных гласных, либо слогов, на к-рые падает ударение, либо комплексов согласных, смежных с одинаковыми ударными гласными, причем окончания рифмуемых слов не совпадают. В современной советской поэзии А. приобрел весьма широкое распространение и отличается исключительным богатством видов и форм.

Пароход подошел,
завыл, погудел —
и скован,
как каторжник беглый.
На палубе
700 человек людей,
Остальные —
негры.
(В. Маяковский)

2) Концентрированное повторение в поэтическом произведении гласных звуков.

А. Гербстман.

АСТРОФИ́ЧЕСКОЕ СТИХОТВОРЕ́НИЕ — стихотворение, не соблюдающее симметрического членения на строфы, свободно совмещающее различные сочетания строк, переходящее от четверостишия к двустишию, пятистишию и т. д., что сказывается на разнообразии интонационно-синтаксической организации. К астрофическому построению часто обращаются в стихотворных произведениях повествовательного типа (поэма Пушкина «Полтава», «Возмездие» Блока).

Л. Иванов.

АТРИБУ́ЦИЯ (от лат. attributio — определение) — одна из проблем *текстологии* (см.), установление авторской принадлежности произведения, когда оно анонимно или подписано *псевдонимом* (см.), а также в случаях литературных мистификаций. А. производится путем отыскания прямых или косвенных свидетельств об авторе произведения в эпистолярных, мемуарных и т. п. материалах, редакционно-издательских и цензурных архивах и пр. Анализ лингвистический и стилистический с целью А. основывается на выявлении специфических черт словоупотребления и стилистической системы, иногда с применением вероятностно-статистических методов. Практически все способы А. применяются комплексно, на основе по возможности полного восстановления истории атрибутируемого текста.

Лит.: Вопросы текстологии. Сб. ст., в. 2, М., 1960; Витязев Ф., Анонимная статья «О задачах современной критики», как материал по методологии литературной эвристики, в сб.: Звенья, № 6, М. — Л., 1936; Виноградов В. В., О языке художественной лит-ры, М., 1959; его же, Проблема авторства и теория стилей, М., 1961; Лихачев Д. С., Вопросы атрибуции произведений древнерусской лит-ры, «Тр. ОДРЛ», т. 17, 1961; Берков П., Об установлении авторства анонимных и псевдонимных произведений XVIII в., «Рус. лит-ра», 1958, № 2; Ухов П. Д., Атрибуции русских былин, М., 1970; Ланн Е., Литературная мистификация, М. — Л., 1930; Масанов Ю. И., В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок, под ред. и со вступ. ст. П. Н. Беркова. М., 1963; Сергиевский Ю., Научная сессия по вопросам определения авторства, «Вопр. лит-ры», 1960, № 8. См. также *Лит.* к ст. *Текстология.*

А. Гришунин.

АФОРИ́ЗМ (от греч. aphorismós — изречение, афоризм) — обобщенная, глубокая мысль определенного автора, выраженная в лаконичной, отточенной форме, отличающаяся выразительностью и явной неожиданностью суждения. Как и пословица, А. не доказывает, не аргументирует, а воздействует на сознание оригиналь-

ной формулировкой мысли: «Остроумие — это дерзость, получившая образование» (Аристотель); «Религия есть опиум народа» (К. Маркс); «Каждый слышит только то, что он понимает» (И. Гёте). Выразительность А. возрастает при уменьшении числа слов; большая часть А. состоит из 3—6 слов. Есть и предельно краткие А. — только из двух слов: «Торопись медленно» (Октавиан Август); «Знание — сила» (Ф. Бэкон). Секрет особой привлекательности А. в том, что он содержит в себе более того, что сказано непосредственно. Его истинный смысл раскрывается в результате размышления.

От пословицы А. отличается наличием определенного, точно известного автора и обязательной явно выраженной неожиданности суждения. А. — частое явление в произведениях О. Уайльда, А. Франса, Б. Шоу, М. Горького и мн. др.

Лит.: Успенский Л., Коротко об афоризмах, в сб.: Афоризмы, сост. Е. С. Райзе, Л., 1964, с. 9.

А. Федоров.

АШУ́Г (тюрк. «ашик» — влюбленный) — народный певец, поэт в поэзии народов Кавказа. Свои стихи А. читает нараспев, под звуки народного струнного инструмента.

В армянской поэзии А. — гусан. Песни и стихи прославленного дагестанского А. Сулеймана Стальского (1869—1937) широко известны у нас в стране.

Мурат Хамраев.

АЭД (от греч. aoidós — певец) — в древней Греции странствующий певец-импровизатор, творец героического эпоса. Пел в сопровождении музыкального инструмента: лиры, кифары, форминги. Образ А. воссоздан в древнегреческой поэме «Одиссея»: Демодок на пиру у царя Алкиноя («Одиссея», VIII), Фемий на пиру в доме Одиссея («Одиссея», I, XXIII). Часто А. — слепец. Мастерство А. нередко передавалось из поколения в поколение: род Гомеридов на о-ве Хиос, род Креофелидов на о-ве Самос. С оскудением героического эпоса А. вытеснен *рапсодом* (см.).

Лит.: Толстой И. И., Аэды. Античные творцы и носители древнего эпоса, М., 1958; Радциг С. И., История древнегреческой лит-ры, 2 изд., переработ. и доп., М., 1959.

И. Шталь.

Б

БА́ЙКА — побасенка, сказочка в разговорной речи. Произошло от древнерусского глагола «баять», «баить», т. е. говорить, сказывать. Отсюда «баюн», «говорун», «сказитель», а также «басня».

Лит.: Капица О. И., Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки-игры. Изучение. Собирание. Обзор материала, Л., 1928; Детский быт и фольклор. Сб. 1, под ред. О. И. Капицы, Л., 1930; Русское народное поэтическое творчество, под ред. А. М. Новиковой и А. В. Кокорева, М., 1969, с. 350—53.

В. Василенко.

БА́КХИЙ — стопа античного стихосложения, сочетание краткого и двух долгих слогов: ◡ — —. Название связано с тем, что она применялась в гимнах в честь бога Вакха. Стопа обратного строя (— — ◡) называлась антибакхий или палимбакхий.

М. Гаспаров.

БАЛЛА́ДА (от прованс. ballar — плясать) — жанр лирической поэзии, носящий повествовательный характер.

Б. развилась из народной плясовой песни любовного содержания, широко распространенной в средние века во Франции, в Провансе, откуда она перешла в Италию (итал. ballata). Здесь, в поэзии Данте и Петрарки, строфа Б. оформилась под воздействием *канцоны* (см.) и утратила плясовой рефрен. В 14 в. в придворной французской поэзии культивируется Б. с посвящением и рефреном. Этот

вид Б. получил развитие у Ф. Вийона (15 в.).

Со второй половины 18 в. особое влияние на всю европейскую лит-ру оказала англо-шотландская народная Б. драматического звучания: кровавая месть, несчастная любовь, легенды (напр., о Робине Гуде), исторические эпизоды. Б. с мрачным колоритом получили широкое развитие у английских (Р. Бернс, С. Колридж) и поздних немецких просветителей и романтиков (Б. Бюргер, Ф. Шиллер, И. Гёте, Г. Гейне, Л. Уланд), а также в России у «балладника» В. Жуковского, прославившегося блестящими переводными и оригинальными Б. («Светлана»). Б. как сюжетное стихотворение представлена образцами в поэзии Пушкина («Песнь о вещем Олеге»), Лермонтова («Воздушный корабль»), А. К. Толстого («Василий Шибанов»). Жанр Б. разрабатывается в поэзии социалистического реализма многих стран.

Героика революции и гражданской войны воспета в балладах Тихонова, Багрицкого, Асеева. Представлена Б. в поэзии Отечественной войны (К. Симонов, Матусовский, Антокольский). В поэзии последних лет склонность к жанру Б. наблюдается у таких поэтов, как Е. Евтушенко («Баллада спасения» и др.) и А. Вознесенский («Параболическая баллада», «Баллада работы», «Лобная баллада», «Баллада точки» и др.), хотя нек-рые стихотворения названы Б. весьма произвольно.

Е. Аксенова.

БАРД — поэт у народов кельтского происхождения (ирландцев, валлийцев и др.). Бардическая поэзия сложилась еще за много столетий до н. э. и сошла со сцены в 18 в. Б. были певцами при княжеских дворах.

Б. делились на разряды. Овладение высшим поэтическим мастерством требовало длительного (от 10 до 12 лет) обучения в специальных школах. Поэзия Б. приобрела европейскую известность и оказала влияние на развитие романтизма после издания английским поэтом Дж. Макферсоном (1736—96) песен легендарного Б. — Оссиана, к-рые оказались искусной подделкой. С 18 в. слово «Б.» теряет свое специфическое значение и становится синонимом слова «поэт».

Лит.: История западноевропейской лит-ры, М., 1947, с. 20—21; Смирнов А. А., Древнеирландский эпос. [Вступ. ст.], в сб.: Ирландские саги, М. — Л., 1961, с. 3—22.

Н. Гуляев.

БАРМА́К (тюрк. «бармак» — палец) — тюркский силлабический род стихосложения, основанный на равном количестве слогов в каждой стихотворной строке, безотносительно к месту ударения в том или ином слове.

По количеству слогов в строке различаются стихи пятисложные, шестисложные, семисложные и т. д., вплоть до пятнадцатисложных.

Поэтический фольклор большинства тюркоязычных народов, таких, как узбеки, казахи, киргизы, татары, башкиры, туркмены, уйгуры, каракалпаки, азербайджанцы, турки и мн. др., основан на Б. В современной поэзии указанных народов, в отличие от *аруза* классической лит-ры, господствует Б. Б. применяют также тюркоязычные поэты: Абдильда Тажибаев и Касым Аманжолов, Хамид Алимджан и Гафур Гулям, Абдулла Тукай и Муса Джалиль, Берды Кербабаев и Алыкул Османов и мн. др.

Мурат Хамраев.

БАРО́ККО (от португ. pérrola barroca — жемчужина неправильной формы). Происхождение термина в последнее время связывают с латинским мнемоническим обозначением четвертого вида второй фигуры схоластического силлогизма (baroco). Первоначально служил (отчасти под влиянием эстетики классицизма) для обозначения «дурного вкуса» и формальной изощренности произведений иск-ва, появившихся после Ренессанса. Школа немецкого искусствоведа Вельфлина рассматривала Б. как внеисторическую стилевую категорию, являющуюся завершением различных этапов культуры, противопоставлявшуюся по формальным признакам также вневременному ренессансу (говорили о Б. в античности и т. д.). Термин «Б.» принят в искусствознании, но часто применяется

к лит-ре (с середины 19 в.: Кардуччи, Э. Порембович). В 20 в. дано много субъективистских толкований Б. (экспрессионистами, немецкой школой «истории духа» — Гундольф, Эрматингер и др.). В настоящее время употребляется как для обозначения главенствующего стиля или совокупности стилей иск-ва (или лит-ры) эпохи, так и отдельных направлений и стилей. Хронологические рамки Б. различны в зависимости от особенностей исторического развития отдельных стран: в Италии Б. находят с середины 16 в. до конца 17—18 в., в Словакии — с середины 17 до 1780 г. (Мишианик), в России — с нач. 17 в. до середины 18 в. (И. Еремин) и т. д. Считают возможным говорить не только о художественных стилях Б., но и о философии и науке Б., о «человеке Б.», отмечая не только внешние формы быта и культуры, но и «чувство природы», «барочный космизм», проникновение в научные концепции художественного мышления и фантастики и т. д. Понимание Б. как широкого термина, подобно готике и ренессансу, позволяет говорить о наличии в Б. двух культур и уяснить характер отражения действительности в эпоху первоначального накопления, колониальной экспансии, кризиса феодального об-ва, первых буржуазных революций и национально-освободительного движения угнетенных народов, в частности славянских. Б. не следует сводить к формам вычурного стиля. Б. не лишено трагического пафоса и отразило душевное потрясение широких масс, оглушенных и подавленных феодальными и религиозными войнами и разгромом крестьянских движений и городских восстаний 16 в., мятущихся между отчаянием и надеждой, жаждущих мира и социальной справедливости и не находящих реального выхода из своего положения, вследствие чего идеи социального и национального освобождения принимали утопическое и мистицизированное выражение (в учениях Я. Бёме, К. Кульмана). Кризис религиозного и социального сознания захватывал и господствующие классы, опьянявшиеся пышностью жизненных и художественных форм, где повышенная жажда жизни и наслаждений сочетается с обостренным страхом смерти, ожиданием «страшного суда», ощущением «vanitas» — бренности и тщетности бытия.

Ходячая формула «Б. — иск-во контрреформации» (В. Вейсбах, Е. Трунц) в настоящее время отвергается, ибо не покрывает этого понятия, причем указывается на распространение Б. в некатолических странах. Приспосабливаясь к умонастроениям и вкусам времени, католическая реакция облекла религиозное мировоззрение в формы помпезного и риторического Б. («стиль иезуитов»), допуская смешение античной мифологии с христианской символикой, обращаясь к фольклору и гротеску, используя жанр «аллегорических сновидений». Придворный быт также связывал лит-ру и театр с общим стилем Б., устройством празднеств, триумфов, маскарадов, шествий и пр. Однако в культуре 17 в. мы встречаем и «бюргерское Б.» (в Северной Германии, Фландрии), и народную переработку мотивов Б. (украинское Б.). В немецкой лит-ре 17 в. наряду с аристократическим Б. (Лоэнштейн) развивается барочный роман, отражающий народные чаяния (Гриммельсгаузен).

Во многих странах, в частности славянских, Б. рассматривается не как отрицание, а как продолжение Ренессанса и гуманистических традиций (М. Хартлеб) на фоне сложных культурно-исторических явлений, напр. «барочный славизм» в Чехии и Словакии, включающий идеи славянской общности (Ф. Волльман), «барочный иллиризм» в Хорватии и Сербии, связанный с идеями антигабсбургского и антитурецкого освободительного движения (Д. Павлович). В формах Б. находит выражение и раннее просветительство, напр. в России петровского и ломоносовского времени. Т. о., если Вельфлин подчеркивал черты Б., «полярные» ренессансу, то не менее важно отметить их взаимную связь. Но в отличие от ренессанса, обращаясь к античности, Б. усваивало прежде всего логику Ари-

стотеля, учение о страстях, фантастические и трагические образы и мифы, риторическое иск-во.
Б. противоречиво и способно «сочетать несочетаемое»: чувственность и спиритуализм, призывы к аскетизму и безудержный гедонизм, отвлеченную символику и натуралистическую конкретность, наивную простоту и усложненность. Б. стремится к чувственному и интеллектуальному напряжению, неожиданному и поражающему воображение сочетанию идей, образов и представлений. Психологическими признаками Б. называли экзальтированность, аффектацию, фанфаронаду, изысканность, «демонизм», стилевыми — подвижность, живописность, декоративность, орнаментализм, театральность, фееричность, перегруженность формальными элементами, гротеск, аллегоричность и эмблематизм, пристрастие к самодовлеющим деталям, антитезам, вычурным сравнениям, метафорам и гиперболам. Б. не является иррационалистическим стилем. Его основные принципы — риторичность и метафоризм связаны с рационализмом. Метафоры обычно строятся согласно схемам образования силлогизмов, подчинены барочному «принципу остроумия», что рассматривалось как проявление «изящества ума» (консептизм).
Поэтика Б. оперирует «готовыми формулами», переосмысляемыми «быстрым разумом» поэта. Лит-ра Б. отличается пристрастием к энциклопедической учености, вбирает внелитературный материал, преимущественно поражающий своей редкостью и экзотичностью. Б. обращается к различным традициям, в т. ч. внеевропейским, усваивая и перерабатывая их художественные средства, используя и синтезируя исторические особенности национальных стилей. Обилие нового, разнородного материала приводит к ломке и трансформации одних жанров и развитию новых (роман Б.). Метафоризм Б., расширяя семантические связи и возможности поэтического слова, подготовлял развитие поэзии 17—19 вв. Культура реалистической детали («натурализм Б.») способствовала выработке реалистических средств художественного изображения.
Лит-ра Б. представлена: в Испании поэзией Гонгоры, трагедией Кальдерона, драмой Тирсо де Молины, сатирами Кеведо, отчасти плутовским романом («Гусман» М. Алемана, «Хромой Бес» Л. Велеса де Гевары); в Италии поэзией Т. Тассо и Д. Марино, сказочными новеллами Д. Базиле («Пентамерон»); в Мексике — поэзией Хуаны де ла Крус; в Англии — поэзией Д. Донна, драмами У. Уэбстера; в Германии — трагедиями А. Грифиуса и Лоэнштейна, лирикой Флеминга, сатирой Мошероша и народным романом Гриммельсгаузена; во Франции — творчеством Агриппы д'Обинье, Ш. Сореля; в Хорватии — эпической поэмой Гундулича; в Польше — поэзией В. Потоцкого, Збигнева Морштына, С. Твардовского; в Венгрии — поэмой М. Зриньи; на Украине — поэтами и проповедниками Иоанникием Галятовским, Антонием Радивиловским, М. Саковичем. Нек-рые исследователи усматривают черты Б. в поздней драме Шекспира «Буря», в творчестве Мильтона, Вонделя и др. К начальному периоду Б. в России относятся первые опыты виршевой поэзии (И. Хворостинин), патетическая публицистика и проповедь 17 в. Расцвет церковно-придворного панегирического Б. связан с именами Симеона Полоцкого и Сильвестра Медведева, а также со *школьной драмой*. Наряду со стилем, насыщенным изысканными метафорами и аллегориями, развивается умеренное Б., представленное виршованными притчами и афоризмами (у того же С. Полоцкого в «Вертограде Многоцветном»), а также гротескно-комическая и пародийная лит-ра низшего слоя Б. Антиномичность и трагический характер повествования, ломка традиционного жанра агиографии, обилие натуралистических подробностей позволяют усматривать черты Б. в «Жизнеописании» протопопа Аввакума. С конца 17 в. Б. охватывает в России церковную проповедь (С. Яворский, Ф. Прокопович), панегирическую поэзию петровских «триумфов» и школьный театр (с под-

черкнуто политическим содержанием, при сохранении силлабической системы стиха). Вторая фаза Б. в России связана с переходом к новой системе стихосложения и резкими сдвигами в области литературного языка, что затушевало связь новой русской поэзии с предшествовавшей традицией Б. Однако принципы барочного метафоризма, образность и живописность, риторический характер «Похвальных слов» и од Ломоносова, его работы в области изобразительного иск-ва позволяют говорить о принадлежности этого поэта к новому этапу Б. Обращение к художественным средствам Б. в целях создания живописности, приподнятости и динамизма у позднейших поэтов (Г. Державин) свидетельствует о значительности и эстетической ценности его наследия.

Лит.: Вельфлин Г., Ренессанс и барокко, СПБ, 1913; его же, Основные понятия истории искусств, М., 1930; Барокко в России. Сб. под ред. А. И. Некрасова, М., 1926; История эстетики. Эстетические учения XVII—XVIII вв., т. 2, М., 1964; Ренессанс. Барокко. Классицизм., М., 1966; XVII век в мировом литературном развитии. Сб., М., 1969; Смирнов А., Шекспир. Ренессанс и барокко, в его кн.: Из истории западноевропейской лит-ры, М. — Л., 1965; Менендес Пидаль Р., Темный и трудный стиль культуранистов и консептистов, Избр. произв., пер. с испан., М., 1961; Пинский Л., Испанский плутовской роман и барокко, «Вопр. лит-ры», 1962, № 7; Морозов А., Проблемы европейского барокко, «Вопр. лит-ры», 1968, № 12; его же, «Маньеризм» и «барокко» как термины лит-ведения, «Рус. лит-ра», 1966, № 3; его же, Основные задачи изучения славянского барокко, «Сов. славяноведение», 1971, № 4; его же, Проблема барокко в русской лит-ре XVII — нач. XVIII в., «Рус. лит-ра», 1962, № 3; его же, Ломоносов и барокко, там же, 1965, № 2; Вольман Ф., Гуманизм, ренессанс, барокко и русская лит-ра, в кн.: Русско-европейские литературные связи. Сб. ст. к 70-летию со дня рождения акад. М. П. Алексеева, М. — Л., 1966; Штейн А., Проблема «безобразного» в иск-ве испанского барокко, «Вопр. лит-ры», 1969, № 8; Британишский В., Поэзия, воскрешенная профессорами (Изучение польского барокко в XX в.), «Вопр. лит-ры», 1970, № 5; Лихачев Д. С., Барокко и его русский вариант XVII в., «Рус. лит-ра», 1969, № 2; его же, Историческая реальность и изучение закономерностей в развитии стилей, «Рус. лит-ра», 1971, № 3; Іваньо І., Про українське літературне барокко, «Радянське літературознавство», 1970, № 10.

А. Морозов.

БАСНЯ — это краткий рассказ, чаще всего стихотворный, в к-ром имеется иносказательный смысл. В поучительном басенном сюжете действующими лицами чаще всего являются условные басенные звери. В древней Греции Б., приписывавшиеся легендарному Эзопу, появились в 5—6 вв. до н. э. По имени Эзопа иносказательную речь стали называть «эзоповым языком».

Позднее басни Эзопа были переложены стихами на латинский язык Федром (1 в. н. э.). В дальнейшем они стали достоянием всех европейских литератур и послужили основным источником басенных сюжетов самых разных баснописцев, от Лафонтена до Крылова. Другим источником басенных сюжетов явился сборник индусов «Панчатантра» (3—4 вв. н. э.). Арабский пересказ этого сборника под названием «Калила и Димна» был широко известен на всем Востоке, а в греческом переводе под заглавием «Стефанит и Ихнилат» стал известен на Руси (русский перевод 15 в.).

Б. в разных национальных лит-рах приобрела яркое своеобразно-национальное выражение: во Франции — у Лафонтена (1621—95), в Германии — у Лессинга и Геллерта (18 в.), в России — у И. А. Крылова (1769—1844).

В России Б. получила широкое распространение уже с середины 18 в. Первые Б. были написаны А. Кантемиром (еще в 30-х гг. 18 в.), затем с Б. выступали В. К. Тредиаковский, М. В. Ломоносов, особенно А. Сумароков.

В творчестве В. Жуковского, И. И. Дмитриева, 1760—1837, В. Л. Пушкина и др. Б. теряет свою сатирическую остроту, превращаясь в чувствительное стихотворение. Лишь у великого русского баснописца И. Крылова Б. достигает своего расцвета, получает реалистическую выразительность и типичность образов. Басня Крылова по совершенству и яркости языка, восходящего к народному просторечию, пословицам и поговоркам, сыграла важную роль в развитии русской литературной речи.

А. Потебня (1835—91) указывал на сочетание в Б. поэзии и прозы («Из лекций по теории словесности»), на образный и поэтический характер в самом иносказании, басенном сюжете и на дидактичность поучения, завершающего Б. (или иногда предваряющего ее). В лучших Б. Лафонтена, Крылова и др. баснописцев поэзия, образное выражение мысли преобладает и подчиняет себе дидактический элемент. Поэтому в Б. особенно важно самое иск-во рассказа. Поскольку баснописец нередко обращается к традиционным сюжетам, восходящим к Эзопу и Федру, то самый рассказ, наличие подробностей и жизненных красок является для Б. особенно важным. Типическое значение Б., широта ее применения и объясняет ее неустареваемость. А. Потебня называл это свойство басни «постоянным сказуемым переменчивых подлежащих».

В наше время Б. возрождается в творчестве Демьяна Бедного, сделавшего ее острым оружием политической сатиры. В многонациональной советской лит-ре Б. продолжает жить как сатирический жанр, напр. басни С. Михалкова, Н. Годованца, С. Смирнова, Б. Тимофеева, А. Малина, С. Олейника, Э. Волосевича, С. Абдукаххара и мн. др.

Лит.: Виндт Л., Басня, как литературный жанр, в сб.: Поэтика, Л., 1927; Потебня А. А., Из лекций по теории словесности. Басня, пословица, поговорка, 3 изд., Харьков, 1930; Степанов Н. Л., Русская басня. Вступ. ст., в сб.: Русская басня XVIII и XIX вв., Л., 1949; Тимофеев Л. И., Вольный (басенный) стих XVIII в., в его кн.: Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958.

Н. Степанов.

БА́ХАРЬ (баять — говорить, ба́хо́рить — болтать) — древнерусский сказочник.

БАХШИ́ — народный певец, сказитель в туркменском фольклоре.

БАЯТЫ́ — в азербайджанском фольклоре четверостишие, состоящее из семисложных строк с римфовкой: а — б — а — б.

БЕЙТ — в тюркоязычной, персидской, арабской поэзии — двустишие с необязательной рифмовкой. В фольклоре тюркоязычных народов — четверостишие типа частушки.

БЕ́ЛЫЙ СТИХ — нерифмованные стихи. Название произошло от того, что их окончания, где обычно помещается созвучие (рифма), остаются в звуковом отношении незаполненными («белыми»). Это, конечно, не означает хаотической неорганизованности окончаний Б. с. Они подвергаются отбору, напр. мужские — с ударением на последнем слоге, или женские — на предпоследнем, или дактилические — на третьем слоге от конца, чаще сочетаются два вида окончаний. Возникновение Б. с. непосредственно связано с рифмованным стихом, в соотношении с к-рым и ощущается отсутствие рифмы. Поэтому к стиховым системам, в к-рых рифма вообще не употреблялась (античное стихосложение, русский народный стих старинного склада), понятие Б. с. неприменимо. Наибольшего развития Б. с. достиг в драматургических жанрах, в к-рых пятистопный ямб, лишенный рифмы, приобретал гибкую и естественную интонацию, легко приспособляющуюся к речи каждого из действующих лиц. Огромный вклад в разработку драматургического Б. с. сделали Шекспир, а в России Пушкин («Борис Годунов», «маленькие трагедии»), позднее А. К. Толстой (драматическая трилогия). Иногда, ради усиления эмоциональной напряженности, в Б. с. драмы появляются отдельные рифмованные отрывки, к-рые резко выделяются на фоне нерифмованной речи (ср. А. Пушкин, «Борис Годунов», — сцена у фонтана: «Тень Грозного...»). Широкое применение Б. с. получили в эпосе — в Англии у Мильтона, в России у Радищева, позднее у Некрасова в поэме «Кому на Руси жить хорошо», в к-рой употреблены дактилические окончания стиха.

В лирике Б. с. использует различные стихотворные размеры, но окончания стиха нередко подбираются по определенной системе, предусмотренной замыслом строфы. Выдающимися образцами лирического Б. с. могут служить стихотворения Пушкина («Вновь я посетил», «Мицкевичу»), Лермонтова («Слышу ли голос твой») и др.

Большую популярность в лирике приобрело также чередование нерифмованных и рифмованных стихов (напр., у М. Лермонтова — «Воздушный корабль»).

М. Штокмар.

БЕССОЮЗИЕ — см. *Асиндетон.*

БИБЛИОГРА́ФИЯ И БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ПОСОБИЯ (от греч. biblíon — книга и gráphō — пишу) — целенаправленная передача читателям информации о произведениях печати в той или иной области науки и искусства и пр.

Термин «Б.» возник в древней Греции в 1—2 вв. н. э. Первоначально он означал описание книг, позднее — книгоописание. Первая библиографическая работа принадлежит позднеримскому автору Иерониму Стридонскому («Книга о знаменитых мужах», 392 г. н. э.). Первым русским указателем является «Богословьца от словес» (перечень запрещенных для верующих книг), включенная в «Изборник Святослава» (11 в.); с 15 в. появляются описания монастырских библиотек. Теоретические вопросы Б. начинают разрабатываться с 18 в. Б. имеет свою теорию и методику (разрабатываются научной дисциплиной библиографоведением). Теория Б. рассматривает вопросы специфики Б. и ее различных видов. Методика Б. разрабатывает вопросы, связанные с составлением библиографических пособий, разысканием и отбором лит-ры. Описание предусматривает сообщение всех необходимых фактических данных о произведении печати: автор, заглавие, подзаголовок, выходные данные или источник и пр. Методика аннотирования различна для различных видов Б. В научно-вспомогательной Б. применяются, как правило, краткие пояснительные аннотации, дополняющие описание необходимыми фактическими сведениями. В рекомендательной Б. применяются развернутые аннотации, излагающие основные идеи или содержание произведения, дающие оценку и рекомендации читателям. Методика группировки произведений печати разрабатывает принципы группировки в различных видах библиографических пособий. Применяют алфавитную, хронологическую, систематическую, предметную, тематическую, проблемную и пр. группировки (в отраслевых указателях обычно сочетают несколько разных способов). Методика составления вспомогательных указателей разрабатывает вопросы о типах указателей применительно к каждому конкретному виду библиографического пособия и принятому в нем способу группировки. Вспомогательный указатель должен раскрывать материал в ином плане, чем это сделано в основном указателе. Так, при систематической или тематической группировке закономерны алфавитный и предметный вспомогательные указатели, при алфавитной и хронологической группировке — систематический или предметный и т. п.

Виды библиографических пособий различают: 1) по времени издания библиографируемой лит-ры: текущие, учитывающие новые издания, и ретроспективные, учитывающие литературу, появившуюся в любой достаточно длительный отрезок времени, предшествующий году составления пособия; 2) по тематическому охвату: универсальные, учитывающие лит-ру по всем отраслям знаний; отраслевые; тематические; персональные, учитывающие лит-ру об одном лице или произведения одного автора (часто одновременно и то и другое); указатели изданий научных или учебных заведений; страноведческие и краеведческие, учитывающие лит-ру, так или иначе связанную с данной страной или краем. Сюда же можно отнести: указатели художественной лит-ры; био-библиографические словари, сочетающие биографические сведения о том или ином лице с библиографическим перечнем его работ или работ о нем; указатели библиографических пособий; описания архивов, фондов, рукописных материалов, редких книг и т. п.; 3) по целевому и читательскому назначению: регистрационные, учитывающие произведения печати с наибольшей полнотой; научно-вспомогательные, учитывающие всю научно значимую литературу и предназначенные в по-

мощь научной работе; рекомендательные, учитывающие лучшие образцы доступной неспециалисту научной, научно-популярной и художественной лит-ры и преследующие прежде всего образовательные и воспитательные цели; 4) по форме подачи материала: указатель (или список) не аннотированный и аннотированный; обзор лит-ры (преимущественно тематический), представляющий собой логически связанный текст, перемежающийся библиографическими описаниями обозреваемых произведений; реферативный указатель, в к-ром все или большая часть библиографических описаний сопровождаются рефератами; 5) по форме опубликования: указатели, имеющие самостоятельное значение, изданные отдельными книгами или включенные в сборник или журнал; прикнижные и пристатейные указатели, тесно связанные с темой книги или статьи, представляющие собой перечень лит-ры по теме вопроса или список использованной лит-ры.

Библиографические пособия по литературе — справочники, содержащие описания произведений художественной лит-ры, критических и литературоведческих работ, посвященных различным вопросам теории и истории лит-ры, отдельным писателям, критикам, литературоведам, публицистам. Текущую информацию можно получить в изданиях Всесоюзной книжной палаты: «Книжная летопись» (с 1907), «Летопись журнальных статей» (с 1926), «Летопись газетных статей» (с 1936), «Летопись рецензий» (с 1934), «Новые книги» (1955—66) и еженедельник Комитета по печати при Совете Министров СССР «Книжное обозрение» (с 1966). Во всех указанных изданиях выделены разделы «Лит-ведение», «Художественная лит-ра», «Детская литература». Кроме «Летописей», Книжная палата издает «Ежегодник книги СССР» (с 1936). «Летописи» являются органами государственной библиографии СССР. Аналогичные издания выходят во многих зарубежных странах. Сведения о них содержатся в книге Г. Г. Кричевского «Общие библиографии зарубежных стран» (М., 1962). Текущим отраслевым указателем лит-ведения является издаваемый Институтом научной информации по общественным наукам АН СССР (ИНИОН; до 1969 — ФБОН) ежемесячный бюллетень «Новая советская лит-ра по лит-ведению» (с 1953). Зарубежное лит-ведение отражается в бюллетене «Новая иностранная лит-ра по лит-ведению» (с 1954; до 1965 — по поступлениям ФБОН, с 1965 отражаются также поступления Библиотеки иностранной лит-ры и Библиотеки им. В. И. Ленина). Текущим тематическим указателем, посвященным культурным связям, является издаваемый ВГБИЛ совместно с Всесоюзной книжной палатой бюллетень «Лит-ра и иск-во народов СССР и зарубежных стран» (с 1957). Ретроспективных указателей очень много. Из дореволюционных указателей общего характера наиболее значительными являются работы В. И. Межова, А. В. Мезьер, И. В. Владиславлева и С. А. Венгерова. Подробные сведения о библиографических словарях общего характера (как дореволюционных, так и советских) содержатся в указателе И. М. Кауфмана «Русские биографические и биобиблиографические словари» (2 изд., М., 1955).

Из библиографических пособий, изданных в СССР, наиболее полными указателями художественной лит-ры являются: Н. П. Смирнов-Сокольский, Русские литературные альманахи и сборники XVIII—XIX вв., М., 1965; Литературно-художественные альманахи и сборники, М., 1957—60 (4 тома, охватывающих период с 1900 по 1937 г.); А. К. Тарасенков, Русские поэты XX века. 1900—1955, М., 1966; Н. И. Мацуев, Художественная лит-ра русская и переводная, М., 1926—59 (5 выпусков, охватывающих период 1917—1953); его же, Советская художественная лит-ра и критика, М., 1952—72 (9 выпусков, охватывающих период 1938—1965); И. И. Старцев, Художественная лит-ра народов СССР в переводах на русский язык, 1934—1954, М., 1957; 1955—1959, М., 1964; его же, Детская лит-ра, М., 1941—70 (11 выпусков, охваты-

вающих период с 1918 по 1966 г.), «Великая Октябрьская социалистическая революция в произведениях советских писателей», М., 1967. Из указателей научной и критической литературы следует рекомендовать следующие: Н. Ф. Дробленкова, Библиография советских русских работ по лит-ре XI—XVII вв. за 1917—1957 гг., М. — Л., 1961; ее же, Библиография работ по древнерусской лит-ре, вышедших в СССР за 1958—1959 гг., М. — Л., 1962 (Отт. из «ТОДРЛ ИРЛИ АН СССР», т. 18, с. 499—551); В. П. Степанов и Ю. В. Стенник, История русской лит-ры XVIII в., Л., 1968; История русской лит-ры XIX в., под ред. К. Д. Муратовой, М. — Л., 1962; История русской лит-ры конца XIX — нач. XX в., под ред. К. Д. Муратовой, М. — Л., 1963; Советское лит-ведение и критика. Русская советская лит-ра. Общие работы. 1917—1962, М., 1966; 1963—1967, М., 1970; Русские советские писатели-прозаики, т. 1—7, Л., 1959—70; Українські письменники, т. 1—5, Київ, 1960—65; М. Я. Мельц, Русский фольклор. 1917—1944, Л., 1966; 1945—1959, Л., 1961; 1960—1965, Л., 1967.

Персональные указатели имеются о большинстве русских писателей-классиков и многих советских писателях. Сведения о важнейших из них и их перечень (так же как сведения и о других видах литературоведческих справочников) можно почерпнуть в учебнике «Библиография художественной лит-ры и лит-ведения» (ч. 2, М., 1958). Особым видом библиографических пособий являются семинарии по творчеству отдельных писателей и по отдельным периодам и темам лит-ры; сведения о них содержатся в книге А. И. Барсука «Печатные семинарии по русской лит-ре (1904—1963). Историко-библиографический очерк» (М., 1964). Материалы о зарубежной лит-ре и зарубежных писателях учтены в многочисленных справочниках, сведения о к-рых содержатся в указателях Б. Л. Канделя «Библиография русских библиографий по зарубежной художественной лит-ре и лит-ведению» (Л., 1962) и «Путеводитель по иностранным библиографиям и справочникам по лит-ведению и художественной лит-ре» (Л., 1959). Из указателей по теории лит-ры назовем книги С. Балухатого «Теория лит-ры. Аннотир. библиография» (т. 1, М., 1929), З. Апресяна «Эстетика. Библиография. 1956—1960» (М., 1963). Библиографические работы, как изданные отдельными книгами, так прикнижные и пристатейные, учитываются в издании Книжной палаты «Библиография советской библиографии» (с 1939).

Лит.: Библиография. Общий курс. (Учебник), под ред. М. А. Брискмана и А. Д. Эйхенгольца, М., 1969; Здобнов Н. В., История русской библиографии до начала XX в., 3 изд., М., 1955; Симон К. Р., История иностранной библиографии, М., 1963; его же, Библиография. Основные понятия и термины, М., 1968; Библиография художественной лит-ры и лит-ведения. (Учебник), ч. 1—2., М., 1958; Библиография художественной лит-ры и лит-ведения. (Учебник), под ред. Б. Я. Бухштаба, М., 1971; Лауфер Ю. М., Библиография русской советской лит-ры. Учебно-справочное пособие, М., 1963; Персональная библиография художественной лит-ры. (Учебное пособие), М., 1954; Берков П. Н., Введение в технику литературоведческого исследования, Л., 1955; его же, Библиографическая эвристика. (К теории и методике библиографических разысканий), М., 1960; Брискман М. А. и Бронштейн М. П., Составление библиографических пособий. Практическое руководство, М., 1964; Кирпичева И. К., Библиография в помощь научной работе. Методическое и справочное пособие, Л., 1958; Рыскин Е. И., Очерки теории и методики литературной библиографии, М., 1965; Шамурин Е. И., Методика составления аннотаций, М., 1959.

Ю. Рыскин.

БИОГРАФИ́ЧЕСКИЙ МЕ́ТОД В ЛИТ-ВЕ́ДЕНИИ — изучение творчества писателя как выражения его личного жизненного опыта, считающегося решающим творческим началом иск-ва. Крупнейший из представителей Б. м. — Сент-Бёв (1804—69) в своих работах «Литературные портреты» (т. 1—3, 1844—52), «Беседы по понедельникам» (т. 1—15, 1851—62), «Пор-Рояль» (т. 1—5, 1840—59) стремился «проникнуть насколько возможно глубже» не только во внутренний мир, но и в домашнюю обстановку писателя. Ему казалось, что, уделяя первостепенное внимание

«обыденным привычкам, от к-рых великие люди зависят не менее, чем простые люди», он тем самым «прикрепляет» писателя к «земле», к «реальному существованию». Бытовые обстоятельства, случайные встречи, переменчивые душевные состояния, наконец, свойства психики писателя приобретают в психо-биографических портретах Сент-Бёва значение факторов, образующих идейное и художественное своеобразие литературного произведения, творчества того или иного писателя. В сущности, по такому же методу строятся в зарубежном лит-ведении многие монографические исследования и в наше время. По справедливой оценке В. Г. Белинского, узко биографический подход к произведениям иск-ва есть эмпирическая крайность (см. Полн. собр. соч., т. 6, 1955, с. 585 и 588). Истинную, а не мнимую реальность придает личности писателя эпоха со всеми ее социально-политическими противоречиями и общественной борьбой, с идейными исканиями, открытиями и заблуждениями. Обогащая биографический, личный опыт писателя, они нередко и отрицают его, вынуждая писателя не только изменять обыденным привычкам, но и отказываться от образа жизни, мыслей и идеалов, свойственных его биографии, происхождению и социальному положению, заставляют переходить на позиции других классов, формировать новые идеалы, к-рые прежде всего и определяют пафос творчества. «...Ни один поэт не может быть велик от самого и через самого себя, ни через свои собственные страдания, ни через свое собственное блаженство: всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории, что он, следовательно, есть орган и представитель общества, времени, человечества» (т а м ж е, с. 485).

Лит.: Белинский В. Г., Сочинения Державина. Статья первая, Полн. собр. соч., т. 6, М., 1955; Евлахов А. М., Введение в философию художественного творчества, т. 3, Ростов н/Д, 1917; Николюкин А., Психография — «новый метод» в лит-ведении США, «Вопр. лит-ры», 1963, № 9; Обломиевский Д., Французский романтизм. Очерки, М., 1947 (о Сент-Бёве); Сент-Бёв Ш., Литературные портреты. Критические очерки, пер. с франц., М., 1970.

В. Богданов.

БРОДЯ́ЧИЕ СЮЖЕ́ТЫ — см. *Сюжет.*

БУКО́ЛИКА (от греч. boucólos — пастух; boucolikós — пастушеский, сельский, tá boucolicá — пастушеские песни) — жанр античной поэзии в широком значении данного понятия. Оформилась в древней Греции в творчестве поэта Феокрита (3 в. до н. э.). Получила развитие в творчестве его последователей: Мосха (2 в. до н. э.) и Биона (2 в. до н. э.) — в Греции, Вергилия (1 в. до н. э.), Кальпурния (1 в. н. э.), Немесиана (3 в. н. э.) — в Риме, а также в романе Лонга «Дафнис и Хлоя» (3 в. н. э.) — в Греции. Художественной основой Б. послужили народные песни сицилийских пастухов о полумифическом пастухе Дафнисе, его любви и смерти. Б. воспроизводила будничную жизнь небогатых простолюдинов: рыбаков, земледельцев, пастухов, естественность их отношений, желаний и чувств, близость к природе, нередко противопоставляя при этом здоровую простоту деревни развращающему влиянию города. Уже в первых произведениях Б. наблюдается элемент условности и стилизации: пейзаж всегда мирный, жизнь безмятежна, основные горести героев — от неразделенной любви и т. п. (см., напр., идиллии Феокрита). Социальные противоречия, бурная событиями эпоха по большей части остаются в стороне, во всяком случае не становятся содержанием Б., иногда лишь намеками врываясь в повествование (см. эклоги Вергилия). Важнейшие формы античной Б. — *идиллия* (см.), *эклога* (см.), буколический роман. Две основные тенденции античной Б. — стилизация и интерес к жизни внеобщественного человека среди природы и их соотношение определили пути воздействия античной Б. на новую европейскую литературу на всем протяжении ее развития.

Лит.: Лонг, Дафнис и Хлоя, вступ. ст., пер. и коммент. С. П. Кондратьева, М. — Л., 1935; Боккаччо Д., Фьезоланские нимфы, пер. Ю. Н. Верховского, ред. и вступ. ст. А. К. Дживелегова, М. — Л., 1934; Тассо Т., Аминта. Пастораль, пер. М. Столярова и М. Эйхенгольца, вступ. ст. и коммент. М. Эйхенгольца, М. — Л., 1937.

И. Шталь.

БУРИМЕ́ (от франц. bouts — концы, rimés — рифмованные) — стихотворение, написанное на заданные заранее рифмы, к-рые нельзя ни изменять, ни переставлять и к-рые должны быть связаны осмысленным текстом.

Из рифм: «... море ... вал ... взоре ... скрывал» должно получиться законченное четверостишие. Составление Б. может быть предметом состязания нескольких стихотворцев или к.-л. другой литературной игры такого рода.

Б. Гончаров.

БУРЛЕ́СКА, или БУРЛЕ́СК (итал. burlesca, от burla — шутка) — вид комической, пародийной поэзии и драматургии. Характеризуется нарочитым несоответствием между темой произведения и ее языковым воплощением. Возвышенная тема в Б. бывает изложена в юмористической форме, просторечным слогом. Так, в Б. украинского поэта И. Котляревского (1769—1838) «Энеида, на малороссийский язык переложенная» (1809) сюжет заимствован из поэмы римского поэта Вергилия «Энеида», но боги, герои поэмы, говорят на жаргоне украинских семинаристов 18 в. «Низкая», юмористическая тема в Б. воплощается с помощью «высокого штиля». Напр., персонажи античного комического эпоса «Батрахомиомахия» — лягушки и мыши — носят имена героев и богов, персонажей поэмы Гомера «Илиада».

Б. возникла в древней Греции, широкое распространение приобрела в западноевропейской лит-ре 17 — нач. 18 в. Наиболее известный мастер Б. — французский поэт и драматург середины 17 в. П. Скаррон (поэма «Переодетый Вергилий», 1648—52, и др.). В России Б. пользовалась популярностью в конце 18 в. (поэма В. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх», 1771, поэма Н. Осипова «Вергилиева Енеида, вывороченная наизнанку», 1791—1808, и. др.).

А. Чернышев.

БУФФОНА́ДА (от итал. buffonata — паясничество, шутовство) — резко преувеличенный, грубый комизм.

Б. ведет начало от площадного народного театра (фарс, театр мимов и скоморохов, комедия масок). Элементы Б. встречаются в драматургии В. Шекспира, Ж. Мольера, Пиранделло, Н. В. Гоголя, А. В. Сухово-Кобылина и др. Пример Б. в «Женитьбе» Гоголя — Подколесин, скрываясь от невесты, выпрыгивает из окошка (действие II, явление XXI). Б. широко распространена в цирке, особенно в клоунаде.

А. Чернышев.

БЫЛИ́НА — героическая песня повествовательного характера, возникшая как выражение исторического сознания русского народа в эпоху 9—13 столетий. Б. отразила историческую действительность в образах, жизненная, реальная основа к-рых обогащена фантастическим вымыслом. Как виду устного народного творчества Б. присущ особенный песенно-эпический способ воспроизведения реальности, роднящий ее с эпосом других народов. Мир Б. — реальная русская земля, но ее изображению сопутствуют фантастические картины: богатыри бьются с чудовищами, одолевают полчища врагов, совершают другие подвиги, превышающие силы отдельного человека. Для Б. фантастика — такая же поэтическая условность, какой она является в сказках, с тем лишь отличием, что в своих конкретных формах эта фантастика составляет исключительную принадлежность Б. как вида творчества (немногие случаи былинного оформления сказочного вымысла, напр. в «Былине о трех поездках Ильи Муромца», могут быть отнесены за счет позднего творчества, нехарактерного для Б.). Своеобразие вымысла в Б. — следствие особого происхождения фантастики на основе переосмысления давних мифологиче-

ских традиций фольклора. Мифологические традиции оказались преобразованы применительно к целевой установке Б. как героического песнопения, говорящего о явлениях исторической жизни Руси. На этой основе возникла так называемая циклизация Б. — объединение их сюжетов вокруг Киева и киевского князя Владимира Красное Солнышко. Объединение земель вокруг Киева рассматривается как залог могущества и силы Руси.

В оценке характера связи Б. с исторической реальностью советские ученые придерживаются двух точек зрения. Одна выражена В. Я. Проппом и сводится к указанию на художественное своеобразие Б., позволяющее соотносить ее не с одной эпохой в жизни народа, а со многими. Согласно этому взгляду, Б. становится воплощением многовековых идеалов народа о социальной справедливости, о подлинном героизме и пр., без прямой их связи с одной эпохой в жизни народа. Согласно другой т. з., в наиболее ясной форме выраженной Б. А. Рыбаковым, Б. связана с историей как отклик на конкретные события и деяния реальных лиц, живших в эпоху Киевской Руси. Если первая т. з. недооценивает связи Б. с конкретной историей Руси, то вторая т. з., в целом верная, отчасти сужает смысл Б. как идейно-художественного создания, обладающего достаточно широкими социально-историческими обобщениями.

Конкретные Б. надо признать творчеством разных периодов истории 9—13 вв. и творчеством разных мест Руси: Киевская Русь, Северо-Восточная Русь, Северо-Западная Русь, Юго-Западная Русь. Можно считать установленным факт многослойности Б. — соединение в ней идейных и образно-тематических примет разных эпох и мест. Наиболее правильное приурочение Б. достигается путем исследования традиционных основ текста. Устанавливается, что образы Добрыни, Сухмана, Данилы Ловчанина, Чурилы, Соловья Будимировича составляют неотделимую часть таких Б., к-рые несут в себе традиционные идеи, важные для исторического бытия и существования Киевского государства (9 — середина 12 в.). Образы Ильи Муромца и Алеши Поповича обязаны своим происхождением Северо-Восточной Руси (Муромскому и Ростовскому краю). По историческим реалиям в них опознается эпоха середины 12—13 в. На особом положении в эпосе Б. новгородского происхождения: о Микуле, Садко, Ставре, Ваське Буслаеве. Как произведениям народного иск-ва Б. присуща торжественно-патетическая экспрессия, она отвечает назначению Б. как героического песнопения. Этому назначению соответствует и особое единство тематических мотивов и композиционных форм Б., а также характерный тип *общих мест*, т. н. loci communis. Б. отличается богатством орнаментальных приемов в запеве, исходе, в характере зачинов, в стилистических повторах-ретардациях. Гиперболизация является характерным приемом описаний. Наблюдается общая поэтизация бытовых примет и использование ретардации в качестве средства, придающего изложению действия в Б. величавый, спокойный характер. Своеобразие ритмико-стихотворной организации Б. дало жизнь особому понятию — *былинный стих* (см.).

Сборники и исследования: Майков Л. Н., О былинах Владимирова цикла, СПБ, 1863; Веселовский А. Н., Южно-русские былины, «Сб. ОРЯС АН», т. XXII, 1881; т. XXXVI, 1884; Миллер В. Ф., Очерки русской народной словесности, т. 1—3, М., 1897—1924; Марков А. В., Беломорские былины, М., 1901; Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, 2 изд., т. I—III, М., 1909—10; Скафтымов А. П., Поэтика и генезис былин, М. — Саратов, 1924; Гильфердинг А. Ф., Онежские былины, 4 изд., М. — Л., 1949—51; Древние российские стихотворения, собранные Киршей Даниловым, М. — Л., 1958; Пропп В. Я., Русский героический эпос, 2 изд., исправл., М., 1958; Плисецкий М. М., Историзм русских былин, М., 1963; Рыбаков Б. А., Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи, М., 1962; Астахова А. М., Былины. Итоги и проблемы изучения, М. — Л., 1966; Липец Р. С., Эпос и древняя Русь, М., 1969; Ухов П. Д., Атрибуции русских былин, М., 1970.

В. Аникин.

БЫЛИННЫЙ СТИХ—стиховая форма эпических песен русского народа (см. *Былина*). Основным признаком Б. с. как одной из разновидностей народного стиха является тесная связь с напевом, с к-рым соотнесен словесный текст. Каждый стих содержит в себе приблизительно одинаковое число ударений (обычно четыре, одно из к-рых, последнее — второстепенное), но соблюдение количества ударений нередко происходит вследствие скрадывания как бы «распетых» ударений некоторых слов («Замура́вела доро́жка ровно три́дцать лѐт»), введения дополнительных ударений, лишних слогов, повторений, восклицаний и пр. («А подъе́хал как ко си́лушке вели́коёй»), перестановки ударений («А не ста́ло Со́ловья Разбо́йника́»). Свобода в обращении с ударениями слов предоставляет певцу былины возможность строить фразу в стихе в прямой зависимости от разговорно-речевых сказовых интонаций, что придает Б. с. особенную живость.

При всем этом Б. с. твердо выдерживает ритмический порядок в начале и конце каждого стиха: анапестическое начало и дактилическое окончание с второстепенным дополнительным ударением («Из того́ ли из го́рода из Му́ромля́»).

Лит.: Востоков А., Опыт о русском стихосложении, 2 изд., СПБ, 1817; Корш Ф., О русском народном стихосложении, «Сб. ОРЯС АН», 1901, т. 67, № 8; Штокмар М. П., Исследования в области русского народного стихосложения, М., 1952; Тимофеев Л. И., Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, с. 54—72.

В. Аникин.

В

ВАРВАРИЗМ (от лат. barbarus — чужеземный) — иностранные слова, несвойственные языку, на к-ром написано художественное произведение, и заимствованные из другого языка. Виды весьма различны: *галлицизмы,* т. е. слова и обороты, взятые из французского языка; *германизмы,* взятые из немецкого языка; полонизмы, взятые из польского языка, грецизмы, арабизмы, латинизмы, слова турецкого, монгольского, голландского происхождения, санскритизмы и т. д.

В. находят применение прежде всего в речи действующих лиц, являясь средством их речевой характеристики. Так, Л. Толстой использует широко галлицизмы, передавая речь аристократии. Использование писателем иноязычных слов, к-рым точно соответствуют равнозначные слова его национального языка, создает ничем не оправданный языковой параллелизм. В заметке «Об очистке русского языка» В. И. Ленин указывал: «Русский язык мы портим. Иностранные слова употребляем без надобности. Употребляем их неправильно. К чему говорить «дефекты», когда можно сказать недочеты или недостатки или пробелы?» (Полн. собр. соч., т. 40, с. 49).

В том случае, если в языке нет равнозначных синонимов и эквивалентных слов, употребление В. оправдано (напр., «атрибуция»). Многие В. переходят в другие языки в момент крупных технических и научных открытий («атомный реактор», «нейтрон», «космонавт», «синхрофазотрон», «телевизор» и т. д.). Во все языки мира вошли русские слова «Советы», «спутник».

И. Трофимов.

ВАРИАНТ (от лат. varians, variantis — изменяющийся) — в широком смысле слова все текстовые отличия, имеющиеся между автографами, копиями, списками или печатными изданиями одного произведения.

В узком смысле слова термин «В.» в различных областях литературной науки имеет разное содержание. Так, в фольклористике В. называется текст, получающийся в результате каждого данного исполнения произведения сказителем. Поэтому разные В. одного и того же произведения обнаруживаются не только у разных исполнителей, но могут появляться даже у одного исполнителя под воз-

действием различных причин (постепенное забывание деталей, особый творческий подъем во время данного конкретного исполнения и т. п.).

В древнерусской лит-ре В. называют отдельные виды текстов, дошедших до нас в разных *списках* (см.), но имеющих общие характерные признаки (общие ошибки, вставки и т. п. изменения), объясняющиеся близостью их происхождения (ср. *редакция, извод*).

В текстологии новой русской лит-ры термином «В.» обозначают разночтения между источниками, появляющиеся в результате авторской работы над текстом, но не ведущие к созданию другой *редакции* (см.) произведения. Напр., Маяковский первоначально написал в записной книжке:

Поэзия сходна с добычей радия.
На грамм металла год труда.

Но затем начал править: вместо «сходна» написал «та же», изменил вторую строчку: «В грамм введешь годовые труды», но, неудовлетворенный этим вариантом, внес новую поправку: «В грамм добыча, в год труды» и т. д. Т. о., слова и строки, исправленные при обработке, представляют собой ранние В., а слова и строки, появившиеся в результате авторской работы над текстом, — последние В. этих строк.

Е. Прохоров.

ВЕДУ́ЩИЙ (-ие) — персонаж или группа персонажей пьесы, проходящие, как правило, через все произведение, комментирующие действие, выражающие взгляд автора на происходящие события, его позицию. Чаще встречается в пьесах, построенных на широком использовании условного начала.

Функции В. бывают различны, в зависимости от авторского замысла, стиля пьесы. Это может быть персонаж, дополняющий своими комментариями развертывающиеся на сцене события, раскрывающий их философскую суть (чтец от автора В. И. Качалов в инсценировке «Воскресения» Л. Толстого в МХАТе). Это могут быть персонажи, не только комментирующие, но и подчас вмешивающиеся в происходящее действие, в судьбы героев, открыто вступающие в контакт со зрительным залом, как, напр., в романтически приподнятой, трибунной по своему стилю драматургии Вс. Вишневского («Первая Конная», «Оптимистическая трагедия»). Встречаются пьесы, в к-рых роль В. настолько велика, что он как бы определяет все развитие действия, ту или иную последовательность эпизодов, превращаясь в своего рода «внутреннего режиссера» пьесы и спектакля.

Присутствие В. в том или ином драматургическом произведении бывает оправдано тогда, когда оно способствует более отчетливому, рельефному выявлению идеи произведения, когда оно органически обусловлено самим авторским замыслом.

В. Диев.

ВЕРЛИ́БР, или с в о б о д н ы й с т и х — см. *Стихосложение.*

ВЕНО́К СОНЕ́ТОВ — стихотворное произведение из пятнадцати сонетов (см. *Сонет*), т. е. двухсот десяти строк. Первая строка каждого из сонетов повторяет последнюю строку предыдущего; заключительный сонет, называемый магистралом, повторяет последовательно первую строку каждого из четырнадцати сонетов, связывая их воедино. В. с. — одна из труднейших стихотворных форм; редко кому удавалось в ее жесткой схеме выразить глубокое содержание, чаще голая техника вызывала только впечатление искусственности. Из русских поэтов В. с. есть у В. Брюсова (1873—1924), Вяч. Иванова (1866—1949), М. Волошина (1878—1932), И. Сельвинского (1899—1968) и др.

С этой трудной формой выступали немногие поэты. Примером может служить И. Бехер, создавший В. с. «Мертвецам Германии второй мировой войны».

В. Никонов.

ВЕРСИФИКА́ЦИЯ (от лат. versus — стих и facio — делаю) — 1) стихосложение; 2) иск-во выражать мысли в стихотворной форме. Иногда имеет иронический оттенок: версификатор — ремесленник в поэзии.

Л. Юдкевич.

ВЕРТЕ́П (в старосл. «вертеп» — пещера) — народный театр марионеток, распространенный преимущественно на Украине с конца 16 в., известный также в Белоруссии (где его называли бетлейкой) и в нек-рых областях России. Действие вертепной драмы происходило в двухэтажном деревянном коробе, открытом с одной стороны. На верхней площадке разыгрывались сцены религиозного характера, в к-рых главной темой было рождение Христа и спасение его от царя Ирода, замыслившего перебить всех иудейских младенцев; на нижней — бытовые интермедии, героями к-рых были Запорожец, Солдат, Цыган, Дед, Баба, Поп и др., а также Бес. Представление в светской его части было насыщено юмором; действующие лица пели народные песни и танцевали.
И. Франко сопоставлял вертепную драму с немецким Christschau.

Лит.: Виноградов Н. Н., Великорусский вертеп, «Изв. ОРЯС АН», 1905, т. 10, кн. 3,4; 1906, т. 11, кн. 4; его же, Белорусский вертеп, там же, 1908, т. 13, кн. 2; Белецкий А., Старинный театр в России, М., 1923; Марковський С., Український вертеп, в. 1, Київ, 1929; Франко J., Русько-український театр, Твори в 20 т., т. 16, Київ, 1955.

А. Жовтис.

ВЕ́СТНИК — один из наиболее распространенных персонажей античной драмы. Сообщая о событиях, важных для дальнейшего развития действия, но происходящих вне сцены, давал им оценку. Патетический рассказ В. часто определял общий эмоциональный тон последующих сцен (см., напр., трагедии Эсхила «Агамемнон», Еврипида «Ипполит» и др.). Из античной лит-ры роль В. перешла в европейскую драматургию эпохи классицизма (см., напр., трагедию Ж. Расина «Баязет», где композиционные функции античного В. выполняет Осмин, наместник великого визиря).

И. Шталь.

ВЕ́ЧНЫЕ О́БРАЗЫ — образы, обобщающее художественное значение к-рых далеко выходит за рамки их конкретно-исторического содержания и породившей их эпохи. Так, Дон Кихот перестал для нас быть просто бедным ламанчским дворянином, вообразившим себя странствующим рыцарем, — в нем предстает перед нами возможный во все времена трагический конфликт между благородством стремлений и бессилием осуществить их в реальных условиях. Классическими примерами В. о. служат также Прометей, Гамлет, Дон Жуан, Фауст. Образы такого плана отличаются от образов, подобных Онегину или Базарову, Жюльену Сорелю или Люсьену Левену: эти последние остаются героями определенной эпохи, зеркалом ее настроений и конфликтов, ее проблем. Образы же Фауста или Дон Кихота, также возникнув на вполне конкретной социально-исторической почве, отразили вместе с тем вековые поиски человеком своего места на земле, запечатлели самые общие, существенные стороны человеческой природы, выразили конфликты и ситуации типичные, постоянные, повторяющиеся в истории человеческого общества. В. о. поэтому, сохраняя свой исторический смысл, вместе с тем служат для последующих поколений обозначением их собственных переживаний, стремлений, противоречий.
Обычно к числу В. о. относят и таких литературных героев, как Тартюф, Молчалин, Хлестаков. В них нашли совершенное и подчеркнутое воплощение те или иные человеческие качества, те или иные страсти либо пороки, свойственные людям собственнического общества. Это надолго сделало таких героев нарицательными фигурами, синонимами ревности, скупости, ханжества и т. д. Однако следует при этом иметь в виду, что обобщающее содержание образов, подобных Гамлету или Дон Кихоту, неизмеримо шире, оно охватывает не одну к.-л. сторону человеческой натуры, а коренные вопросы человеческого бытия. Общечеловеческие, типичные для многих эпох проблемы получили в В. о. не только исключительно завершенное, но и укрупненное, заостренное, сконцентрированное выражение. Именно это и обеспечило им на века роль общезначимых художественных символов.

Однако такие символы выступают отнюдь не в абстрактной, отвлеченной форме. Великие реалисты облекали свои обобщения в плоть живой и совершенно конкретной действительности, раскрывая в своих героях всю полноту и многогранность человеческой жизни.

Запечатлев с высокой художественной цельностью общезначимые процессы и противоречия в историческом развитии человечества, В. о. ведут к новым обобщениям, становятся толчком для новых переоценок действительности в соответствии с потребностями и обстоятельствами новых веков. В этом смысле они остаются современниками последующих эпох, возбуждая мысль и чувство каждого нового поколения. Интерес к ним проявляется не только в том, что В. о. вплоть до наших дней вновь возрождаются в переизданиях, новых театральных постановках, экранизациях. Эти образы, их варианты, новые «разновидности» становятся в каждую эпоху героями новейшей лит-ры. Так, Тургенев не только произнес в свое время речь о Гамлете, но и создал свой вариант образа («Гамлет Щигровского уезда»). Образ Прометея, родившись в эллинском мифе и пройдя затем через поэмы Гесиода, трагедии Эсхила и сатиру Лукиана, возродился вновь в юношеской трагедии Гёте, стихотворениях Байрона, драме Шелли и в образе Данко М. Горького. Более ста произведений писателей разных стран и различных столетий посвящены образу Дон Жуана — от пьесы Т. де Молины «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630) до комедии советского драматурга С. Алешина «Тогда в Севилье» (1962).

Прожив многие столетия, В. о. не остаются, однако, неизменными в сознании, восприятии последующих поколений. Представители различных общественных сил в разные эпохи вкладывают в эти образы не только неодинаковое, но подчас и резко противоположное содержание. Дон Кихот, напр., получил в мировой лит-ре богатую и многообразную сатирическую и комическую трактовку. Она подчеркивала несостоятельность героя, непонимание реальных обстоятельств, тщетность и комизм его усилий. С этой т. з. сторонники революционного действия отвергали донкихотство как приверженность к несбыточным иллюзиям, устремленным в прошлое. Такое отношение к Дон Кихоту выразил Белинский. Но, с другой стороны, рядом с фигурой комического Дон Кихота все яснее стал вырисовываться образ Дон Кихота трагического. Для многих писателей, критиковавших современную им действительность, комическая устремленность Дон Кихота к прошлому отступала на задний план, а на передний выдвигались черты одинокого, но бесстрашного борца за справедливость, противника существующих порядков. Это понимание образа развили, каждый по-своему, Байрон, Гейне, Тургенев, Достоевский.

В. о. — создания великих реалистов прошлого. Но и в иск-ве социалистического реализма, отражающем величайший поворот в истории, заложены огромные художественные возможности. Только время отберет и выделит образы, которые можно будет назвать В. о.

Лит.: Нусинов И., Вековые образы, М., 1937; его же, История литературного героя, М., 1958.

В. Воздвиженский.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЛИТЕРАТУ́РНЫЕ — разнообразные типы влияния одного или группы художественных явлений на другое явление или группу их.

Проблема В. л. имеет и более широкий аспект — художественные взаимодействия, т. е. взаимовлияние лит-ры и других видов иск-ва (театр, живопись, музыка, кино, телевидение). Напр., влияние кино на монтажность мышления современных романистов и драматургов сказалось в творчестве Н. Погодина, Вс. Вишневского. В. л. возникают на уровне отдельных произведений или отдельных писателей, на уровне литературных течений, направлений и школ и на уровне целых литературных эпох (одна литературная эпоха оказывает то или иное влияние на другую).

«Нет явлений в чистом виде», — писал В. И. Ленин. В общем литературном процессе все переплетено, как и в творчестве любого большого мастера; нельзя встретить в чистом виде только внутринациональное или межнациональное влияние. Говоря о творчестве любого большого мастера с т. з. проблемы В. л., нужно иметь в виду, что сам термин можно рассматривать в двух аспектах. С одной стороны, творчество писателя само испытывает влияние, с другой — оказывает его. Как это ни парадоксально, вполне вероятно, что писатель может испытать влияние того из своих предшественников, с творчеством к-рого он даже незнаком. Речь идет о непроизвольной и незаметной, но всепроникающей активности художественного гения, определяющего многое в литературной ситуации новой эпохи. Далеко не всякое крупное и даже крупнейшее литературное явление, далеко не всякий великий писатель создает вокруг себя такое всепроникающее поле влияния.

Разумеется, такое «растворение» вполне сохраняет самостоятельное значение великого писателя и его творчества. Речь здесь идет не об утере его самостоятельного литературного значения, а о его всепроникающем воздействии на весь последующий этап литературного развития. Говоря языком физики, это «слабые взаимодействия», взаимодействия, имеющие огромную, вселенскую широту охвата и практически безграничную глубину проникновения в самую толщу самых сложных процессов. Речь идет о создании своеобразного «гравитационного поля», в сферу действия к-рого неизбежно попадает всякое литературное явление новой эпохи, отталкиваясь или притягиваясь, отрицая или продолжая своего великого предшественника. Достоевский, напр., явился таким «растворяющимся» в мировом литературном процессе гением, творчество к-рого определило многое в литературной ситуации 20 в. Отталкивание Горького от Достоевского столь же много раз отмечалось, как и притяжение к нему Кафки. Много раз отмечалось и развитие таланта Леонова в русле традиций Достоевского. Однако существует и более широкое, более глубинное, более проникающее в в самую толщу литературного процесса и потому менее заметное, но более действенное влияние Достоевского. Пронизанное интеллектуализацией иск-во Брехта и Камю прямо восходит к художественным принципам одного из самых философских и самых моральных писателей мира — Достоевского. Достоевский не вошел в «индивидуальную», «частную», «личную» традицию Брехта и повлиял на него как «общая» традиция, как те художественные завоевания, к-рые стали общим достоянием художественной лит-ры. Разграничение «личной» и «общей» традиции принципиально важно. Если «личная» традиция связана с непосредственным воздействием на писателя его предшественника, то «общая» традиция связана с созданием им такого «поля», такой «литературной атмосферы», вне к-рой не может формироваться ни одно крупное литературное явление нового времени. Мышление в форме образов-концепций присуще и Брехту и Камю. Однако глубинная традиция Достоевского оказала несхожее воздействие на творчество Брехта и Камю. И тот и другой создают пьесы-концепции, романы-концепции. Однако если Камю делает ставку на философско-моральную проблематику и в центре своей концепции ставит личность, то Брехт делает упор на философско-политическую проблематику и в центре своей концепции ставит народ и отношение личности к народу.

К **внутринациональным** В. л. относятся те случаи, когда писатель или группа писателей оказывали сильное влияние на своих современников и последующие поколения художников. Таково, напр., влияние на все художественные процессы жизни России великих классиков Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехова, Горького, Маяковского, Блока и др. В этом смысле **новаторское** про-

должение традиций — один из главных типов В. л. Примером может служить рождение, развитие в творчестве Горького социалистического реализма как нового метода, возникшего в результате качественного скачка в развитии лит-ры и в результате новаторского продолжения традиций русской лит-ры 20 в. в новых исторических обстоятельствах и на новой мировоззренческой основе.

Другим типом индивидуального В. л. писателя является отталкивание, т. е. взаимодействие писателя с творческим наследием своего предшественника или современником, когда создается равноценное по художественной убедительности и оригинальности произведение в основных ответах на коренные вопросы человеческого бытия, противоположное предшествующим. Характерным примером этого индивидуального В. л. является отталкивание Горького от творческих принципов Достоевского, дружба-вражда их творческих принципов. Пример этот многократно отмечался в нашем лит-ведении.

Заимствование — такой тип В.л., когда писатель или поэт сохраняет основную сюжетную схему, сюжетные обстоятельства, расстановку героев, доминантные черты их характеров, но при этом, вводя иной национальный колорит, или ставя иные художественные акценты, или неуловимо меняя ритм произведения, или давая иную трактовку образов, автор создает совершенно новое произведение. Однако это произведение при всей его новизне сохраняет существенное сходство с источником заимствования.

Переводы Жуковского наиболее полно иллюстрируют заимствование как тип В. л.: они — и переводы, и в то же время оригинальные произведения. Сам Жуковский писал, что переводчик-«соперник» — это тот, кто, «наполнившись идеалом, представляющимся ему в творении переводимого им поэта, преобразит его, так сказать, в создании собственного воображения».

Близким к заимствованию, но качественно отличным от него является другой тип индивидуального В. л. — влияние, при к-ром художник на основе нового опыта отношения к жизни использует нек-рые стороны литературной структуры своего предшественника или современника, отталкиваясь от них или заимствуя в них не очень существенные моменты. Если заимствование все-таки сохраняет главные стилистические свойства оригинала, то при влиянии оказывается художественное воздействие в самом неожиданном направлении. Ярким подтверждением этому служит история создания «Графа Нулина». Пушкин писал: «В конце 1825 г. находился я в деревне. Перечитывая Лукрецию, довольно слабую поэму, я подумал: что, если бы Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию, быть может, это охладило б его предприимчивость, и он со стыдом принужден был отступить. Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир, и история мира были бы не те. Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобно тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде. Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась, я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть».

В. л. может проявиться и в форме внутреннего «соревнования», в к-ром художник сложно взаимодействует со своим соперником, в чем-то учится у него, в других отношениях отталкивается от его творчества и при этом глубоко сам осознает свою несхожесть с ним. В 1832 г. Лермонтов так сформулировал свои сходства и различия с Байроном:

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит;
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитый груз лежит.

Видом индивидуального В. л. может стать поглощение или концентрация, когда крупным пи-

сателем подводится такой художественный итог деятельности целой плеяды его предшественников и современников, что все они становятся неинтересными для потомков, ибо все, что было интересного в них, оказалось синтезировано в творчестве великого художника. Так, напр., в Англии Шекспир в своем творчестве сконцентрировал достижения своих предшественников и современников: Роберта Грина, К. Марло, Томаса Кида, Бена Джонсона. В России таким гением был Пушкин, в Италии — Данте, в Германии — Гёте.

Последний тип индивидуального В. л., о к-ром следует упомянуть, — это эпигонство. Эпигонство характеризуется незначительной степенью творческой переработки, копированием, уменьшением художественного потенциала произведения по сравнению с оригиналом.

Существует также В. л. различных художественных течений. Так, известно, что романтизм нач. 19 в. в значительной мере повлиял на формирование символизма во многих странах, или критический реализм и его традиции (а в известной мере и просветительский реализм) своеобразно преломились и новаторски развились в методе социалистического реализма, к-рый является качественно новым скачком в художественном развитии человечества.

Межнациональные В. л. существуют с давних времен и уходят к истокам литературного развития. Художественные открытия, к-рые совершает один народ, оказывают воздействие на литературное развитие мн. др. народов. Подобные межнациональные В. л. имеют обычно свой эпицентр. Таковы Греция в эпоху античности, Италия в эпоху Ренессанса, Франция в эпоху классицизма и т. д. Эпицентром всей ренессансной культуры была Италия, и отсюда влияние распространилось во Францию, Германию, Англию и другие страны. Классицизм в силу специфических условий возникает во Франции в 17 в. и затем уже находит свое национальное выражение в Германии, Испании, Англии, Италии, России. Велико значение России, ставшей в 20 в. родиной нового иск-ва — социалистического реализма.

Основа межнациональных В. л. — в общности социально-исторических основ процесса развития человечества. К. Маркс писал: «Страна, промышленно более развитая, показывает менее развитой лишь картину ее собственного будущего». Именно общие закономерности социально-исторического и общественно-экономического процесса обусловливают, даже несмотря на нек-рую относительную самостоятельность развития иск-ва, общие, повторяемые черты в развитии художественного сознания.

Так, в 18 в. Англия — передовая страна промышленного капитализма, уже совершившая буржуазную революцию, — снабжала буржуазию всего Запада испытанным в борьбе с феодализмом идеологическим оружием. В свою очередь идеи французского буржуазного Просвещения, сложившиеся под влиянием Англии, формируют в эпоху Лессинга мировоззрение более отсталой немецкой буржуазии.

Особенно интенсивны межнациональные В. л. в советской многонациональной лит-ре. В целой группе художественных явлений (напр., произведения И. Друцэ, Ч. Айтматова и др.) ощущается взаимодействие русской литературной традиции с собственно национальной фольклорной традицией. В творчестве Друцэ — несомненно воздействие лирического, чеховского восприятия природы, для Айтматова характерна философско-эпическая интонация, идущая от толстовской прозы. Но лирическая чеховская и философско-эпическая толстовская традиции приходят в сложное взаимодействие с теми национальными принципами эстетического отношения к действительности, к-рые веками складывались внутри в одном случае — молдавской, в другом — киргизской культуры.

Общее (интернациональное) и особенное (общее для группы родствен-

ных наций) проявляются в лит-ре через национальное видение мира, и все это вместе (общее, особенное, отдельное) преломляется через неповторимую (индивидуальную) личность художника. Именно в ней и в произведении, к-рое и есть полное проявление личности художника, осуществляется «связь народов и времен», взаимодействие общечеловеческого, интернационального и национального. На уровне отдельного (национального) и происходит влияние внешних традиций (традиций других народов) на творчество художника. Так, повесть «Белый пароход» написана и в лучших традициях русской лит-ры — гуманизм деда Момуна и мальчика, одухотворение природы героями, поэтичность, сочетающаяся с философичностью повествования, острота и драматизм конфликта, и в лучших традициях киргизской лит-ры — сказочно-легендарный образ матери-оленихи, наставницы родовых национальных киргизских начал, фольклорная напевно-эпическая интонация всего повествования, характеры, увиденные сквозь призму национального восприятия мира. В советской лит-ре проявляется один важный тип художественного взаимодействия: развитие художественной мысли целого ряда авторов в идейно-эстетическом поле ранее созданного крупного произведения советской лит-ры. Так, в произведениях Г. Матевосяна, И. Друцэ, И. Авижюса не ощущается прямое собственно художественное влияние творческой манеры М. Шолохова. Однако все оценки, все главные идейные акценты при освещении проблемы отношения крестьянина к собственности, к земле, при рассмотрении отрицательных следствий индивидуального ведения хозяйства и психологических аспектов крестьянина как собственника и труженика одновременно и т. д. — все это у Друцэ, Матевосяна, Авижюса, Айтматова находится в поле мощного идейно-эстетического воздействия шолоховской «Поднятой целины», панферовских «Брусков» и других произведений, давших генеральные идейные и эстетические ориентации по отношению к сложным проблемам и явлениям деревенской жизни. Фактор идейно-эстетического ориентирующего влияния очень важен. Нельзя сводить все дело в проблеме художественных взаимодействий только к собственно художественным (стилистическим, образно-сюжетным пр.) влияниям.

Интерес к духовной культуре своего народа, воспевание нравственных начал труженика земли волной идет от писателя к писателю, от одной национальной лит-ры к другой. И в этом обнаруживается еще один тип художественного взаимодействия, когда литераторы сообща решают одну из насущнейших проблем современной советской лит-ры и социалистического об-ва.

Важно обратить внимание еще и на такой тип художественного взаимодействия, когда как будто бы и нет, напр., никаких прямых признаков художественных взаимосвязей между Друцэ и Авижюсом, Айтматовым и Матевосяном, а с другой стороны, эти художники слова, при всем национальном своеобразии, при всем личностно неповторимом характере отношения к природе, в чем-то главном выступают согласно.

При отсутствии прямых фактов взаимодействия между теми или иными литературами в них может накапливаться материал для будущих художественных взаимодействий.

Другими словами, единение по общим эстетическим принципам, складывающееся сегодня, неизбежно исподволь готовит новый и еще трудно предвидимый в его реальных очертаниях, но вместе с тем явственно складывающийся этап художественных взаимодействий. Видимо, они будут идти не только между непосредственно соприкасающимися народами, а уже в реально предвидимом будущем единство братских литератур достигнет столь высокого уровня, что возникнут, так сказать, те дальние взаимодействия киргизов, и молдаван, и нанайцев, к-рые сегодня можно предугадывать как глубинную тенденцию, но к-рые еще

не имеют реальных конкретно-исторических очертаний.

Из всех литературоведческих концепций прошлого на проявление общего, сходного, совпадающего в иск-ве разных народов наибольшее внимание обратил и русский компаративизм (А. Н. Веселовский) и его школа сравнительного лит-ведения. Компаративисты утверждали «бродячие сюжеты» как главную форму литературного влияния одного национального иск-ва на другое. Сюжет трактовался как главный носитель общечеловеческого начала в образном мышлении. Конечно, такая концепция никак не может объяснить всего богатства и всех художественных совпадений в литературах разных народов. В художественной практике человечества чаще всего встречается сходство художественных явлений в иск-ве разных народов, вовсе не объяснимое непосредственным влиянием культуры одной нации на другую.

Сходство художественных явлений в одном случае может возникнуть благодаря прямому сходству жизненных обстоятельств у разных народов. Сходство художественных явлений в другом случае может быть обусловлено общей диалектической закономерностью спиралеобразного развития. Так, в эпоху Возрождения на новой основе повторились черты древнегреческого иск-ва, а в классицизме — нек-рые особенности древнеримского иск-ва, рационалистическая, просветительская драматургия Лессинга «повторяется» в интеллектуальной, эпической драме Брехта и т. д.

Самый сложный и малоизученный тип повторяемости художественных явлений обусловлен существованием разных циклов развития художественной культуры.

В науке идут поиски более широких закономерностей, таких циклов развития, в к-рых неповторимо повторяются сами спирали художественного развития. Осмысление опыта не только европейского, но и американского, африканского, азиатского, океанического иск-ва заставит проследить параллельное историческое движение разных ветвей художественной цивилизации и побудит искать общие закономерности этих несхожих, но в конечном счете сопоставимых процессов. Сегодня эта проблематика все более и более завладевает вниманием исследователей во всем мире и по-разному дает себя знать то в деятельности Тура Хейердала, то в трудах советского исследователя Конрада (см. его книгу «Восток и Запад»). Очевидно, что полное преодоление европоцентризма — дело будущего или даже ближайшего будущего нашего лит-ведения, теории и истории иск-ва. Однако уже сегодня можно отметить многие совпадения и схожести художественных явлений, географически и исторически отстоящих далеко друг от друга. Единое общественно-экономическое развитие, наличие единых общественно-экономических формаций, через к-рые проходит историческое движение разных народов, не может не породить единые процессы в художественной лит-ре, потому что человечество имеет дело с единым материальным миром, с единой, хотя и многообразной, материальной средой, обладающей едиными законами. Это и является основой тех общностей, пересечений, взаимодействий и межнациональных влияний в лит-ре и иск-ве, с к-рыми мы сталкиваемся, сопоставляя литературы разных народов. Вместе с тем всякие типологические параллели требуют внимательного и всестороннего учета национальной и исторической специфики.

Различный и всякий раз своеобразный жизненный, исторический, художественный опыт разных народов заставляет так же национально-своеобразно преломиться и художественные влияния, идущие от других народов.

Лит.: Жирмунский В. М., Байрон и Пушкин, М., 1924; его же, Гёте в русской лит-ре, Л., 1937; Социалистический реализм и классическое наследие. (Проблема характера), М., 1960; Екэмуро Е., К вопросу влияния русской лит-ры на японскую лит-ру, «Изв. АН СССР, ОЛЯ», 1960, т. 20, в. 2; Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. Ма-

териалы дискуссии 11—15 января 1960 г., М., 1961; Реализм и его соотношения с другими творческими методами, М., 1962; Неупокоева И. Г., Проблемы взаимодействия современных литератур, М., 1963; Кулешов В. И., Литературные связи России и Западной Европы в XIX в., М., 1965; Шекспир и русская культура, М. — Л., 1965; Бушмин А., Литературная преемственность как проблема исследования, в кн.: Вопр. методологии лит-ведения, М. — Л., 1966; Борев Ю. Б., Социалистический реализм и драма-концепция, в сб.: Социалистический реализм и художественное развитие человечества, М., 1966; Лит-ра и кино. Сб. ст., М., 1965; Шиллер Ф., Статьи и материалы (разд. Шиллер в России), М., 1966; Лихачев Д. С., Поэтика древнерусской лит-ры, 2 изд., Л., 1971; Конрад Н. И., Восток и Запад. Статьи, 2 изд., М., 1972; Взаимосвязи и взаимодействие литератур мира. Библиография (1961—1965), ч. 1—2, М., 1967; Русская художественная культура конца XIX — начала XX в. Сб., т. 1, М., 1968; Сучков Б., Лики времени. Ф. Кафка, С. Цвейг, Г. Фаллада, М., 1969; Борев Ю. Б., Эстетика, М., 1969; Завадская Е. В., Восток на Западе, М., 1970; Храпченко М. Б., Творческая индивидуальность писателя и развитие лит-ры, М., 1970.

Ю. Борев, А. Пошатаева, Б. Примочкин.

ВИДЫ ИСКУССТВА — многообразные формы художественного освоения действительности, отличающиеся объектом и способом освоения и характером материала, из к-рого создаются произведения. По характеру материала различаются прежде всего пространственные и временные искусства. К первым принадлежат архитектура (зодчество) и декоративно-прикладное иск-во (произведения к-рого чаще всего входят как относительно самостоятельные элементы в архитектурное произведение), скульптура (ваяние), орнамент и живопись.

Произведения этих искусств представляют собой предметы (объемные или плоские), сделанные из к.-л. твердого материала. Между тем временные искусства — музыка, танец, пантомима — это искусства исполнительские, и их произведения представляют собой длящуюся определенное время человеческую деятельность (пение, игра на музыкальных инструментах, система движений человеческого тела). Иногда к временным искусствам относят и лит-ру, но это едва ли справедливо: глубокое своеобразие иск-ва слова заставляет выделить его в особую группу. Наконец, театр и кино принадлежат к синтетическим искусствам, соединяющим в себе черты пространственных и временных искусств (так, в театральном спектакле сочетаются, напр., пантомима и организующие пространство сцены декорации) и вбирающим в себя иск-во слова (ибо в основе спектакля и фильма лежит драма или сценарий).

С т. з. способа освоения действительности искусства разделяются на изобразительные и выразительные. К первым принадлежат искусства, создающие предметные картины жизни и природы, — скульптура, живопись, пантомима, ко вторым — искусства, к-рые создают не имеющие прямой наглядности художественные образы, выражающие художественные идеи и настроения, — архитектура, орнамент, музыка (так, архитектурный облик Московского Кремля не изображает что-либо в буквальном смысле, но глубоко выражает мироощущение, характерное для целой эпохи русской истории). Следует отметить, что в целом все искусства имеют сложную изобразительно-выразительную природу, но в различных искусствах выходит на первый план одна из сторон; это ясно видно, напр., при сравнении орнамента и живописи.

В многогранной сфере театра к выразительному искусству тяготеют опера и балет, а драматический театр является прежде всего изобразительным. В лит-ре выразительность характерна для лирической поэзии, а изобразительность — для эпоса. Наконец, каждое иск-во отличает своеобразие самого объекта художественного освоения и, следовательно, содержания (взятого в его самом общем виде). Так, напр., изображая человека, скульптура и живопись воссоздают его облик, зримые черты его лица и тела и раскрывают целостную человеческую природу постольку, поскольку она может выразиться, воплотиться в этой внешней предметности. Между тем лит-ра (поэма, роман, драма),

а также театр воссоздают деятельную сторону человека — его поступки, движения, его речь — и раскрывают человеческую сущность, поскольку она способна выразиться в многообразных действиях. Различаются между собой по объекту и общему характеру содержания и отдельные В. и., так или иначе родственные друг другу. Напр., скульптура, изображая человека, воссоздает объемность его фигуры и в то же время не воплощает сложные оттенки и переливы цвета, к-рые играют громадную роль в человеческом облике; живопись, напротив, не дает объемного образа, но схватывает все цветовые нюансы. Это определяет различие общего характера содержания двух искусств: скульптура раскрывает прежде всего прочное, устойчивое, неизменное в человеке, но воспроизводимое в определенный, плодотворный (как говорил Лессинг) момент, а живопись, воссоздавая тончайший рисунок человеческого лица и его красочную и световую гамму, способна схватить мгновенное, изменчивое, трудноуловимое в человеке. Это показывает, что невозможно воплотить одно и то же содержание, один и тот же замысел в разных В. и. Устанавливая принципиальное своеобразие видов иск-ва, следует в то же время не забывать об их единстве. Характерно, что различные искусства могут объединяться, создавая определенную художественную целостность. Так, в произведения архитектуры нередко входят элементы скульптуры, живописи, орнамента, декоративно-прикладного иск-ва. С другой стороны, в сложном театральном зрелище могут объединиться элементы музыки, танца, пантомимы, лит-ры, киноискусства, а также и — в виде декораций — элементы архитектуры, скульптуры, живописи, орнамента, декоративно-прикладного иск-ва.

Лит.: Лессинг, Лаокоон, или О границах живописи и поэзии, М., 1957; Гегель, Лекции по эстетике, Соч., т. XII, М., 1938; Основы марксистско-ленинской эстетики, М., 1960 (гл. Виды и жанры иск-ва); Кожинов В., Виды иск-ва, М., 1960; Виды иск-ва и современность (Вопросы эстетики, в.5), М., 1962; Борев Ю., Введение в эстетику, М., 1965 (гл. Виды иск-ва).

В. Кожинов.

ВИЛЛАНЕ́ЛЬ, или вилланелла (итал. villanella, франц. villanelle, от лат. villanus — крестьянский, деревенский) — лирическое стихотворение особой строфической формы. В. — первоначально песенка в средневековой итальянской и французской народной поэзии. В поэзии 16 в. В. встречается, напр., у Ж. Дю Белле. Возрождается В. во французской поэзии 19 в. (Т. де Банвиль). В. состоит из трехстиший, средние строки к-рых рифмуются между собой на протяжении всего стихотворения. Обрамляющие строки начальной строфы (первая и третья), взаимно рифмуясь, затем повторяются в определенном порядке: они попеременно заканчивают каждое новое трехстишие, требуя соответствующей рифмы для первой его строки. Брюсов в «Опытах» (П., 1918) создал характерный образец В.:

Все это было сон мгновенный,
Я вновь на свете одинок,
Я вновь томлюсь, как в узах пленный.

Мне снился облик незабвенный,
Румянец милых, нежных щек...
Все это было сон мгновенный!

Жизнь вновь шумит, как неизменный
Меж камней скачущий поток,
Я вновь томлюсь, как в узах пленный.

Звучал нам с неба зов блаженный,
Надежды расцветал цветок...
Все это было сон мгновенный!

Швырнул мне камень драгоценный
Водоворот и вновь увлек...
Я вновь томлюсь, как в узах пленный.

Прими, царица, мой смиренный
Привет в оправе стройных строк.
Все это было сон мгновенный,

Я вновь томлюсь, как в узах пленный.

Т. о., обычно В. состоит из шести трехстиший и заключительной строки.

Б. Гончаров.

ВИ́РШИ (от лат. versus — стих) — русские и украинские досиллабические и силлабические стихи книжного происхождения. Досиллабические русские В. отличались свободной ритмической структурой, не-

равносложностью строк и имели рифму, чаще глагольную. Такие стихи встречаются в повестях начала 17 в., напр. у Катырева-Ростовского:

Сему писанию конец предлагаем,
Дела толикие вещи во веки не забываем...
и т. д.

В. силлабические (начиная с 60-х гг. 17 в.) характеризуются равносложностью симметричных строк и в большинстве случаев смежной рифмовкой. Преобладают женские рифмы. Встречается и *белый стих.* Наиболее распространенный размер — тринадцатисложник с цезурой после шестого или седьмого слога. Напр.:

Бесстрашно того житье, / хоть и тяжко мнится,
Кто в тихом своем углу / молчалив таится.
(Кантемир)

Силлабическая система стихосложения сменилась силлабо-тонической в 30-х гг. 18 в.

Лит.: Розанов Ив. Н., Русское книжное стихотворство от начала письменности до Ломоносова, в кн.: Вирши. Силлабическая поэзия XVII — XVIII вв., Л., 1935; Тимофеев Л. И., Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958; Холшевников В. Е., Русская и польская силлабика и силлабо-тоника, в кн.: Теория стиха, М. — Л., 1968; Панченко А. М., Истоки русской поэзии, в кн.: Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв., Л., 1970.

А. Жовтис.

ВОДЕВИ́ЛЬ (франц. Vaudeville) — вид легкой пьесы, комедии, в к-рой диалог и драматическое действие, построенное на занимательной интриге, сочетаются с музыкой, песенкой-куплетом, а иногда и танцем. Название В. возникло во Франции, происходит по одним данным, от долины реки Вир в Нормандии (Vande Vire), где в 15 в. жил народный поэт-песенник О. Баслен, по другим данным — от названия городских песен (voix de ville — городские голоса). В первой половине 18 в. В. называли песенки-куплеты с повторяющимся припевом, к-рые включали в ярмарочные представления. Как театральный жанр В. сложился в годы французской буржуазной революции конца 18 в. В 1792 г. в Париже был открыт театр «Водевиль». В. отличался в те годы патриотическим духом, воспевал победы революции, высмеивал ее врагов. Он был наиболее оперативным театральным жанром и пользовался широкой популярностью у демократического зрителя. В 19 в. В. стал развлекательным видом буржуазного театра. Успех во Франции и других странах Европы имели водевили Скриба. Они характеризовались запутанностью интриги, большим числом каламбуров и злободневных намеков. Известным мастером В. во Франции в середине 19 в. был Э. Лабиш. В. допускал многостороннее раскрытие дарования актера, требовал от него изобретательности, живости, умения быстро перевоплощаться из одного образа в другой.

В России В. появился в первые десятилетия 19 в., переняв от коммерческой оперы интерес к национальным сюжетам, историческим и современным. Наиболее известны среди русских авторов В. А. Шаховской, А. Писарев, Д. Ленский. В. писали А. Грибоедов и Н. Некрасов. Лучшие В. 30—40-х гг. 19 в. в сатирическом свете рисовали николаевскую действительность, создавая сатирические образы помещиков, чиновников, купцов. В то же время в них с теплом и сочувствием изображались простые люди. В В. «Лев Гурыч Синичкин» (1840) Ленский, заимствовав фабулу из французского В., создал самостоятельную пьесу, правдиво рисовавшую жизнь провинциальных актеров. Популярности жанра В. содействовало отсутствие строгого деления актеров на драматических и оперных; к исполнению куплетов в В. привлекались поэтому лучшие вокалисты. В В. выступали и замечательные драматические артисты — М. Щепкин, А. Мартынов и др.

Во второй половине 19 в. В. исчезает из театрального репертуара. Его вытесняют бытовая комедия нравов и оперетта. Однако элементы водевильного построения сюжета (парадоксальность, стремительность действия, внезапность развязки) встречаются в сатирических миниа-

тюрах Чехова, Л. Андреева и др. писателей. В советской лит-ре к В. обращались В. Катаев, Шкваркин и др. В старой театральной лит-ре термин «В.» иногда употреблялся также для обозначения заключительной песенки-куплета, выражающего в шуточной форме мораль В.

А. Чернышев.

ВОЗРОЖДЕ́НИЯ РЕАЛИ́ЗМ — см. *Реализм*.

ВО́ЛЬНЫЙ СТИХ — стихотворная форма, отличающаяся от других неравносложностью строк. Поскольку в русской поэзии 18—19 вв. была общепринятой силлабо-тоническая система стихосложения, наши В. с. соблюдали закономерное распределение ударений, т. е. условно членились на стопы, число к-рых не было постоянным. Преобладающим размером В. с. является ямб, с колебанием числа стоп от одной до шести, в свободной последовательности. Единичные опыты нерифмованного В. с. не нашли поддержки, и обязательным элементом В. с. сделалась рифма: мужская и женская. Пример:

Медведь (о д н а стопа)
Попался в сеть, (д в е стопы)
Над смертью издали шути, как хочешь,
смело; (ш е с т ь стоп)
Но смерть вблизи — совсем другое дело.
(п я т ь стоп)

(И. А. К р ы л о в)

Синтаксическое строение В. с. обычно естественное и непринужденное. Так как длина каждого стиха заранее не установлена, фраза легко укладывается в стихотворную строку и определяет ее объем. Поэтому синтаксические переносы части предложения из одного стиха в следующий встречаются в В. с. крайне редко. Его интонация хорошо подходит к повествовательному, нравоучительному или ироническому рассуждению, диалогу, запоминающемуся афоризму.

С особенным постоянством В. с. разрабатывался в басенном жанре, наивысшем расцветом к-рого в России было творчество Крылова, но применялся также в эпических произведениях большого объема («Душенька» Богдановича) и в драме («Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова). В лирике, к-рой свойственна эмоционально приподнятая интонация, колебания стопности В. с. менее значительны (ср. «Воспоминания в Царском Селе» А. С. Пушкина). У советских поэтов В. с. нашел блестящее применение в баснях Демьяна Бедного и др. Маяковский расширил объем В. с. до семи и даже восьми условных стоп.

Лит.: Т и м о ф е е в Л. И., Вольный стих XVIII в., в сб.: Ars poetica, в. 2, М., 1928; Ш т о к м а р М. П., Вольный стих XIX в., там же; В и н о к у р Г., Вольные ямбы Пушкина, в кн.: Пушкин и его современники. Материалы и исследования, в. 38—39, Л., 1930.

М. Штокмар.

ВОСПИТА́ТЕЛЬНОЕ ЗНАЧЕ́НИЕ ЛИТЕРАТУ́РЫ. Художественная лит-ра — могучее средство идейно-политического и нравственного воспитания народа в духе передовых общественных идеалов. Иск-во художественного слова сближает людей во имя достижения общих целей, приносит им радость познания, развивает благородные чувства, воспитывает любовь и стремление к прекрасному, творческое отношение к жизни. Вопреки реакционной теории «*искусства для искусства*» (см.) художественная лит-ра теснейшим образом связана с общественно-политической идеологией и служит средством идейной борьбы. Русская и зарубежная прогрессивная лит-ра и критика рассматривали творчество писателя как долг гражданина.

Эту благородную традицию дооктябрьской классики развивают и углубляют советская лит-ра и иск-во, к-рые «...призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания» («Программа КПСС», 1971, с. 131).

В. з. л. непосредственно связано с ее познавательной ролью. Содержание художественной лит-ры — «общеинтересное» в жизни (Ч е р н ы ш е в-

с к и й) — широко и дает читателям огромный материал для наблюдений и размышлений. Художественные образы отражают жизнь не механически; писатель отбирает наиболее характерные явления, обобщая, типизируя, перерабатывая их в своей творческой фантазии, стремясь отразить жизнь в ее движении, развитии, раскрывая ее закономерности и высказывая свое отношение к изображаемому. Писатель оценивает изображаемые им явления жизни в свете своих нравственных, социально-политических и эстетических идеалов (см. *Идеал эстетический*). Эстетический идеал находит выражение в содержании и форме художественного произведения; писатель утверждает эстетический идеал в образах положительных и отрицательных героев и во всем строе произведения. Так, напр., в истории русской лит-ры образ автора в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, образы Чацкого, Рахметова, Павла Власова, Павла Корчагина и др. отразили идеал передового деятеля различных эпох русского освободительного движения. Высокохудожественные образы положительных героев художественных произведений оказывают непосредственное активное воздействие на читателей, особенно молодых, нередко служат для них образцом, примером Человека, каким они стремятся стать, мерилом их нравственных оценок. Воспитательное значение отрицательных персонажей Рабле, Свифта, Мольера, М. Твена, Гашека, Гоголя, Щедрина, Некрасова, Горького, Маяковского и др. писателей заключается в том, что они даны как резкое несоответствие эстетическому и нравственному идеалу писателей той или иной эпохи. Идеалы писателя выражаются не только в положительных или отрицательных героях, но и во всех персонажах, в их взаимодействии, борьбе, в том, как писатель понимает развитие жизни, ее прогрессивные тенденции, в совокупности всех компонентов произведения, в творческом методе и стиле писателя, к-рый стремится убедить читателя в верности и справедливости того, что он показал ему, возбудить в читателе желание бороться за те идеалы, к-рые отражены в произведении. Именно воспитание в духе передовых общественно-политических, нравственных и эстетических идеалов является основной и важнейшей воспитательной функцией художественной литературы. Имея в виду то, что писатель не только отображает жизнь, но и дает ей оценку, произносит «приговор» тем или иным явлениям жизни, учит читателя глубже и основательнее понимать развитие общества, его ближайшие задачи и свое место в общественной борьбе, Чернышевский назвал иск-во, художественную лит-ру «учебником жизни». Как и другие формы идеологии, художественное творчество имеет классовый, партийный характер; однако в силу специфических особенностей художественного мышления художественный образ не сводится к тем или иным политическим или нравственным суждениям, и классовая природа его принимает своеобразную форму. «Образ шире идеи» (М. Г о р ь к и й), он многозначен, отражает сложные жизненные явления в конкретно-чувственной форме, в форме самой жизни и несет в себе комплекс самых разнообразных социально-политических и нравственных идей, причем читатель художественного произведения может быть удовлетворен тем, что и как изображает автор, но не согласен с авторской трактовкой нарисованных им картин жизни, с его нравственными или эстетическими идеалами. При этом воспитательное воздействие произведений тем эффективнее, чем более глубок и основателен конкретно-исторический подход читателя к произведениям художественной лит-ры. Этот основной аспект — оценка произведения в свете исторических условий эпохи его создания и в свете задач современности — обеспечивает объективно правильное понимание идейно-художественного содержания, а следовательно, и наиболее эффективное воспитательное влияние произведения на читателя.

Сила влияния художественного образа обусловлена тем, что он воздействует не только на мысль, но и на чувства, на волю, на всю личность человека. Образная мысль поэта — это, по выражению Белинского, «живая страсть, это пафос». В соответствии с природой художественного образа его познавательная и воспитательная сила тем выше, чем более восприимчив читатель, чем больше развиты его наблюдательность, воображение, образное мышление и культура переживаний. Художественная лит-ра, как и другие виды иск-ва, стимулируя эти способности человека, содействуют их развитию. А развитое воображение, фантазия играют важную роль не только при восприятии произведений иск-ва, но и в научном творчестве, и в технической области, и во всякой практической трудовой деятельности человека. Т. о., иск-во, художественная лит-ра, развивая различные способности человека, оказывают косвенное влияние на все виды его деятельности.

В. з. л. заключается также в том, что она оказывает положительное влияние не только на идеологию, но и на психологию человека, всесторонне способствуя формированию его характера. Уже первое ознакомление с высокохудожественным произведением оказывает на читателя большое положительное влияние. Однако воспитательный эффект тем больше, чем глубже и основательнее читатель вдумывается в художественные образы, изучает их. «Изучить поэта — значит не только ознакомиться, через усиленное и повторяемое чтение с его произведениями, но и перечувствовать, пережить их» (Белинский). Однако увлечение поэтом — лишь первая стадия изучения его произведений. Следующий этап, по Белинскому, «переход из восторженного увлечения к хладнокровно-спокойному созерцанию». Это «созерцание» связано с глубокими раздумьями над содержанием и формой произведения, над теми проблемами, к-рые поставлены в нем. Художественная лит-ра отражает и выражает широкие идейные течения в философии, социологии, политике. Так, напр., французская лит-ра 18 в. в тесной связи с философией осуществляла подготовку Великой французской революции 1789—94 гг. Это также характерно для русской художественной лит-ры, к-рая тесно связана с русским освободительным движением, с его идейной подготовкой. История лит-ры — это, в значительной мере, история философии, этики и эстетики. Поэтому глубокое изучение художественной лит-ры и критики вводит читателя в мир больших философских и этических проблем, способствуя выработке стройного мировоззрения («Гамлет», «Фауст», «Дон Кихот», «Красное и черное», «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Преступление и наказание», «Война и мир», «Жизнь Клима Самгина», «Тихий Дон» и др.).

Художественная лит-ра — иск-во слова, она сокровищница не только духовных богатств народа, но и его языка. Чтение художественных произведений поэтому оказывает благотворное влияние на культуру речи читателей, обогащая и совершенствуя ее, развивая понимание эстетической сущности родного языка, что является необходимым условием всестороннего эстетического воспитания.

Воспитательное влияние художественного творчества на жизнь народа безгранично, и его трудно переоценить. Буквально с первых лет жизни человека иск-во художественного слова оказывает благотворное влияние на формирование его личности. Песни и сказки, загадки, пословицы и поговорки, созданные народом, вводят ребенка в мир поэтических образов. Детей привлекают и поэтичность родной речи, и любимые герои сказок, благородные качества к-рых закладывают основы нравственных и эстетических понятий детей. В фантазии и мечтах, в играх они переносят на себя лучшие качества любимых героев. По мере роста детей художественная лит-ра открывает им все более широко мир человеческих отношений и переживаний, раскрывая и теневые стороны жизни, и трудности ее, готовя детей

к жизненной борьбе, развивая мир чувств и больших мыслей. Правильная, с учетом возрастных интересов детей, организация чтения в семье, в детском саду, в школе способствует быстрому развитию культуры чтения и литературных способностей учащихся.

Чтение лучших произведений иноязычной лит-ры расширяет кругозор читателя, дает возможность ближе узнать быт, историю и культуру других народов, способствует интернациональному воспитанию; идея мира и дружбы между народами приобретает более конкретное воплощение в глубоком понимании того, что каждый народ вносит свой вклад в общую сокровищницу мировой культуры.

Воспитательное влияние изучения художественной лит-ры в школе обусловлено не только отбором высокохудожественных произведений, но и сообщением учащимся систематических знаний по теории и истории лит-ры, упорной и настойчивой работой над развитием литературных способностей учащихся — их наблюдательности, воображения, образного мышления, культуры эстетических переживаний, чувства языка. Литературное образование и развитие учащихся достигает наилучших результатов при организованном систематическом чтении художественной лит-ры, сочетающемся с серьезными самостоятельными занятиями и с творческими опытами самих учащихся в доступных им жанрах — художественных, или критических, или исполнительских. Активное усвоение произведений иск-ва и художественная самодеятельность будут в дальнейшем охватывать все большие массы населения и тем самым усиливать и расширять воспитательное влияние высокоидейной и жизнеутверждающей художественной лит-ры на широкие массы народа.

См. *Лит.* к ст. *Методика преподавания литературы.*

Н. Кудряшев.

ВОСЬМИСЛО́ЖНИК — размер силлабического стиха, распространенный в итальянской, французской, польской поэзии. Употреблялся преимущественно без *цезуры* (см.), в польском стихе известен также с цезурой после четвертого слога (4 + + 4) и после пятого (5 + 3).

В русской силлабике В. тонизировался легче других размеров, превращаясь в четырехстопный хорей:

Что мне делать, я не знаю,
А безвестно погибаю...

(Феофан Прокопович, Запорожец кающийся)

См. ст. *Силлабическое стихосложение.*

В. Холшевников.

ВРЕ́МЯ В ЛИТЕРАТУ́РЕ — категория поэтики художественного произведения. В. — одна из форм (наряду с пространством) бытия и мышления; изображается словом в процессе изображения характеров, ситуаций, жизненного пути героя, речи и пр.

Три скачка коня Ильи Муромца («...Первый скок скочил — на пятнадцать верст...» и т. д.) — это и метонимический образ пространства (просторов русской земли), и В. в былине. В. измеряется скачками богатырского коня, к-рые раз от разу становятся все чудесней, победоносно сжимают пространство. «Богатырь как бы толкает время, движет его рывками, напряжением силы» (Д. Лихачев). Сказочный элемент в былинном изображении В. не разрушает реальности мира, в нем — предвидение фантастических возможностей власти человека над природой. В фольклорных жанрах В. «замкнутое», но связанное переходами с другими эпохами (Д. Лихачев).

Изображение В. — важная идейно-художественная проблема для писателя и тогда, когда В. не выделено в произведении, когда его изображение так же естественно, незаметно, словно бы «неосознанно», как дыхание человека («...Вновь я посетил Тот уголок земли, где я провел Изгнанником два года незаметных...» — Пушкин), и тогда, когда автор настойчиво напоминает о В. Напр., почти каждая книга романа Фил-

динга «История Тома Джонса, найденыша» начинается анализом романного В. Автор уподобляет себя историку, к-рый волен пройти мимо «веков мрака и сна мира» (всех тех периодов, к-рые не ознаменованы никакими замечательными событиями) и сосредоточить свое внимание лишь на «светлых», «полных жизни эпохах». «История моя будет то останавливаться, то лететь», — заявляет он.

Эксперименты с В. в словесном произведении очень многообразны. Известны попытки сблизить В. художественное и В. реальное. Такой попыткой была драма классицизма с ее принципом трех единств, в частности единства В. — одного события, «вместившегося в сутки» (Буало); этот принцип определил бурное развертывание назревшего действия в драме.

Писатель иногда заставляет В. длиться, растягивает его, чтобы передать определенное психологическое состояние героя (рассказ Чехова «Спать хочется»), иногда останавливает, «выключает» (философские экскурсы Л. Толстого в «Войне и мире»), порой заставляет В. двигаться вспять (Стерн, «Жизнь и мнения Тристрама Шенди»).

В реализме 19 в. образ нередко строится на противопоставлении настоящего прошлому (напр., у Лермонтова: «Богатыри — не вы!»). Гоголь, сравнивая «молодую кровь» атамана Кукубенко, хлынувшую ручьем в бою, с дорогим пролитым вином, прославляет бранный героический век и — тайно — скорбит о «прежнем времени, когда иначе и лучше веселился человек» («Тарас Бульба»). Противопоставление В. обнаруживает взаимную неполноту, недостаточность веков и форм жизни, невозможность контакта, взаимодействия между эпохами. Героическому прошлому русского и украинского народа («Тарас Бульба») противостоит безгероическое настоящее, мир без В., без отношений («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). Цикл удерживает эти две повести друг возле друга, свидетельствуя о том, что стремление писателя к полноте и целости жизни, к единому эпическому В. еще недостижимо.

В лит-ре 19 в. объем, бег В. как бы накапливаются внутри явлений, повышают напряженность речи, стилей, эпически раздвигают границы характеров, жанров.

В лит-ре 20 в. образ нагружен В., напоминает об особых, «взрывчатых» свойствах В.: «...Включить время в произведение на равных и даже предпочтительных правах с героями» (К. Федин); «...Встать в ряды живых сил, творящих в настоящем из прошлого будущее», «Слушать планетное время» (М. Пришвин); «Время принуждает сказать все в одной фразе, потому что на две фразы его может не хватить» (У. Фолкнер).

В воплощении В., насыщенном жгучим политическим, мировоззренческим смыслом, находит отражение острая борьба между реализмом и модернизмом. Модернистские направления с их неверием в историю, будущее разными способами разрушают В. в произведении. Одни стремятся сделать образ «статикой одновременности», «самоотражающей структурой» (Д. Джойс, «Улисс»), другие пытаются размыть и объективное, и субъективное В. (М. Пруст, «В поисках утраченного времени»), третьи строят повествование как хаос временных отрезков (Б. Пильняк, «Дос-Пассос»). Воссоздаваемые ими вне В. и пространства образы — это мир накануне катастрофы, лишенный связи, призрачный.

В реалистических направлениях 20 в. новый предмет — революционная действительность — не разрушил специфики поэзии как временно́го иск-ва (Лессинг, «Zeitkunst»), но существенно изменились формы изображения В. Прошлое и настоящее не противопоставляются, а «включаются» друг в друга. «Было» входит в «есть», усложняет, утяжеляет, «уплотняет» это «есть» (изображение настоящего), создаются концепции движения человека и истории.

Сложные концепции времени находим, напр., у таких писателей-реалистов 20 в., как Т. Манн, У. Фолк-

нер, Г. Бёлль. Проводя взаимоотражение разных эпох и отрезков времени друг в друге, писатели или передают страх человека в капиталистическом мире перед самим фактором времени, или раскрывают в герое острое чувство неудовлетворенности бегом времени, несмотря на его кипучую и блестящую деятельность (Г. Бёлль, «Бильярд в половине десятого»); в творчестве нек-рых писателей в развернутой панораме времен звучит «призыв» к переменам (Г. Уэллс, Д. Лондон). В романе У. Фолкнера «Особняк» время предстает как материальный предмет (враждебный), его слышат, «затаптывают... в землю» (так затаптывал Минк в каторжной тюрьме Парчмен годы, даже не считая их). В лит-ре социалистического реализма движение, бег времени, несущий перевороты и сдвиги, осознается в свете перспективы будущего как «надежда народов» (Б. Брехт), атмосфера боевая, творческая, порождающая нового человека, — создается целостная, всеохватывающая концепция исторического и шире — «планетного» времени как процесса, в к-ром восстанавливается связь человека «со всеми соединенными силами мира» (М. Пришвин). В. предстает во всей реальной бесконечности, «космичности» и — впервые — как близкая, подвластная человечеству величина.

Лит.: Шкловский В., Время в романе, в его кн.: Художественная проза. Размышления и разборы, М., 1961; Лихачев Д., Время в произведениях русского фольклора, «Рус. лит-ра», 1962, № 4; его же, Поэтика древнерусской лит-ры, М., 1967; Зунделович Я. О., Роман-хроника «Дело Артамоновых» (тема времени в романе), «Тр. Узбекского гос. ун-та. Новая серия, филологич. ф-т», 1956, в. 64; Кагарлицкий Ю., Герберт Уэллс, М., 1963; Гей Н., Искусство слова. О художественности лит-ры, М., 1967; Мотылева Т., Время реальное и романическое, в кн.: Зарубежный роман сегодня, М., 1966; Марова Н., К вопросу о языковом выражении категории времени в художественной лит-ре (на материале современного немецкого короткого рассказа), «Уч. зап. МГПИИЯ», 1968, т. 42; Гуревич А., Что есть время?, «Вопр. лит-ры», 1968, № 11; Ржевская Н. Ф., Изучение проблемы художественного времени в зарубежном лит-ведении, «Вестник МГУ», 1969, № 5; Комплексное изучение художественного творчества (О Совещании, посвященном проблемам изучения ритма, времени, пространства), Л., июль 1970.

Н. Драгомирецкая.

ВСЕМИ́РНАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — понятие, вошедшее в научный обиход в 19 в. Самый процесс формирования В. л. связан с эпохой буржуазных революций и расширения и углубления связей между всеми нациями, вовлекаемыми в общий процесс социально-экономического развития. Идея взаимосвязей литератур мира стала впервые разрабатываться в эпоху романтизма. Первым сформулировал ее Гёте: «Сейчас мы вступили в эпоху мировой литературы, и каждый должен содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи» («Разговор с Эккерманом», 31 янв., 1827).

К. Маркс и Ф. Энгельс, анализируя в «Манифесте Коммунистической партии» новый характер экономических связей при капитализме, отмечали: «Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, а из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература» (Соч., т. 4, с. 428).

Этот процесс развивается в наше время, когда в литературное движение мира включаются литературы ранее отсталых и угнетенных народов. Расширение средств информации — печати, радио, телевидения — усиливает взаимосвязи и делает достоянием всех народов сокровища мировой культуры.

Т. о., понятие В. л. раскрывается в разных аспектах: а) как совокупность всех литератур мира с древнейших времен до наших дней; б) как золотой фонд культуры человечества, включающий высшие достижения литератур мира, и в) как исторически закономерный этап в развитии литератур мира, когда возникает общность и взаимосвязь между ними.

Лит.: Верховский Н. П., Тема «мировой лит-ры» в эстетических взглядах позднего Гёте, «Уч. зап. ЛГУ. Серия филологич. наук», 1939, в. 3; Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии, М., 1961; Самарин Р. М., О нек-рых проблемах работы над историей всемирной лит-ры, «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1962, в. 5; Неупокоева И. Г., К вопросу о принципах построения истории всемирной лит-ры, «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1963, в. 5.

С. Тураев.

ВСТАВНА́Я НОВЕ́ЛЛА — законченный рассказ, включенный в прозаическое произведение (роман, повесть), но не связанный с ним сюжетно.

Стоящая в произведении особняком, со своим героем и действием, В. н. тем не менее играет известную роль в общем авторском замысле. В. н. обычно содержит существенную для произведения в целом мысль, к-рую автор не счел возможным или уместным выявить в ходе основного повествования.

Такова В. н. «Повесть о капитане Копейкине» (Н. В. Гоголь, «Мертвые души»). В советской лит-ре можно назвать В. н. «Рассказ о гусаре-схимнике» (И. Ильф и Е. Петров, «Двенадцать стульев»).

Е. Аксенова.

ВУЛЬГАРИ́ЗМ (от лат. vulgaris — грубый, простой) — в стилистике неправильное или грубое слово, выражение, не принятое в литературной речи.

В. применяются с различными целями (стилизация, указание на среду, к к-рой принадлежит лицо, на уровень культуры и др.) в прямой речи персонажей.

В авторской речи В. встречаются достаточно редко:

Но поэзия —
пресволочнейшая штуковина:
существует —
и ни в зуб ногой.
(В. Маяковский)

Е. Аксенова.

ВУЛЬГА́РНЫЙ СОЦИОЛОГИ́ЗМ — система взглядов, вытекающая из одностороннего истолкования марксистского положения о классовой обусловленности идеологии и приводящая к упрощению и схематизации историко-литературного процесса. Основные черты В. с.: установление прямой, непосредственной зависимости литературного творчества от экономических отношений, от классовой принадлежности писателя; стремление объяснить даже особенности строения фразы, метафоры, ритм и т. п. экономическими факторами; ограничение понятия исторической действительности материальными условиями жизни того или другого класса без учета многогранной общенародной, политической, идейной, психологической жизни эпохи; понимание художественного творчества не как субъективного отражения объективного мира, но как пассивной фиксации действительности; стремление прямолинейно раскрыть в литературных образах общие политико-экономические категории, черты абстрактной «классовой психоидеологии»; отождествление содержания и целей художественной лит-ры с содержанием и целями общественных наук, превращение лит-ры в «образную иллюстрацию» к социологии. В. с. в лит-ведении, связанный с проявлениями подобных взглядов и в др. областях общественных наук (философские работы В. М. Шулятикова, исторические работы Н. А. Рожкова и нек-рых др.), возник в период становления марксистской науки о лит-ре и был связан с борьбой против буржуазных социологических идей. В противовес культурно-исторической школе, психологическому направлению, различным идеалистическим течениям конца 19 — нач. 20 в. В. А. Келтуяла, позднее, в 10-е гг. 20 в., В. Ф. Переверзев, В. М. Фриче разрабатывали проблемы идеологической роли лит-ры, классовой ее природы, устанавливали связь лит-ры с классовой борьбой, роль мировоззрения в творчестве и т. п. В этом отношении работа их имела в известной мере положительное значение, и в свое время их борьба с откровенно антимарксистскими литературоведческими школами намечала подход к марксистскому пониманию социальной природы иск-ва. Однако, продолжая традиции Г. В. Плеханова —

защиту им материалистического тезиса о зависимости сознания от общественного бытия и его борьбу с идеалистической эстетикой, с буржуазным декадентским искусствознанием, эти литературоведы приходили к вульгарно-социологическим положениям (В. А. Келтуяла, Курс истории русской лит-ры, ч. 1, кн. 1—2, 1906—11; В. Ф. Переверзев, Творчество Гоголя, 1914, и др.). Вместе с тем отдельные неточные высказывания Г. В. Плеханова, Ф. Меринга в работах сторонников В. с. углублялись и возводились в общеметодологические принципы. Наибольшее распространение В. с. получил на первом этапе развития советского лит-ведения, в 20-е гг. — в работах В. М. Фриче («Социология иск-ва», 1926), В. А. Келтуялы («Историко-материалистическое изучение литературного произведения», 1926), Переверзева и его последователей (см. «Лит-ведение», 1928), а также у теоретиков Пролеткульта (В. Ф. Плетнев, Ф.И. Калинин), у критиков журналов «На посту» (Г. Лелевич, С. Родов), «На литературном посту» (Л. Авербах, И. Гроссман-Рощин), «Леф» (Б. Арватов, Н. Чужак) и др. К середине 30-х гг. в результате дискуссий и критики в печати (преимущественно работ Переверзева и его сторонников), осваивая насыщенную диалектикой ленинскую теорию отражения, советское лит-ведение преодолело В. с. как определенную систему воззрений и показало, что В. с. как бы рассекает общественную жизнь, где все друг с другом связано, на механически отгороженные друг от друга классовые «психоидеологии». В. с. свойствен своеобразный агностицизм — утверждение, будто художник определенного класса не в состоянии понять духовную жизнь людей другого класса. Помимо этого, В. с. обедняет содержание художественного произведения, лишая его многосторонних связей с окружающей действительностью. Сторонники В. с. даже не пытаются решать вопроса о том, почему выдающиеся литературные памятники сохраняют огромную силу воздействия на людей, живущих в разных исторических условиях. Так, Данте, Пушкин, Гёте, Л. Толстой превращались В. с. в «идеологов», неспособных подняться над своим классовым бытием, возвыситься до осознания общенациональных интересов и объективных исторических закономерностей. В. с. подменял философскую и эстетическую оценку позитивистским описанием «классового эквивалента». В результате исчезали эстетическая содержательность и познавательная функция лит-ры, а на первое место выдвигался сухой, безжизненный символ «классового бытия». К середине 30-х гг., по мере дальнейшего становления марксистской эстетики и лит-ведения, В. с. был в основном преодолен как цельная система взглядов. Отдельные тенденции вульгарно-социологического характера продолжали сказываться и позднее, хотя проявление В. с. в современных исследованиях лишено былой концептуальной стройности, эклектично.

Лит.: Литературные дискуссии. Библиографический вып., № 1, М., 1931; Шиллер Ф. П., Социологические течения в немецком лит-ведении, в его кн.: Лит-ведение в Германии, М., 1934; Верцман И., Марксистско-ленинская теория иск-ва и ее социологическое извращение, «Вестник Коммунистической академии», 1934, № 3; Розенталь М., Против вульгарной социологии и литературной теории, М., 1936; Лифшиц М., Ленин и вопросы лит-ры (О книге А. В. Луначарского), в его кн.: Вопросы иск-ва и философии, М., 1935; Фадеев А., Лит-ра и жизнь, в его кн.: За тридцать лет, 2 изд., М., 1959.

А. Лебедев.

ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ — акт художественного мышления; все то, что создается воображением писателя, его фантазией. В. х. — средство создания художественных образов. Он основан на жизненном опыте писателя.

Поэт говорит «не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости» (Аристотель, «Поэтика»). Вымысел, творческая фантазия художника не противостоит действительности, но является осо-

бой, присущей только иск-ву формой отражения жизни, ее познания и обобщения.

Если события отдельно взятой человеческой жизни имеют более или менее случайный характер, то художник, группируя по-своему эти факты, укрупняя одни, оставляя в тени другие, создает как бы свою образную «действительность», с большой силой раскрывает объективную правду жизни. «Правда жизни может быть передана в художественном произведении только с помощью творческой фантазии», — говорит К. Федин. Он признавался в одном из писем: «Сейчас, после окончания огромной дилогии, в общей сложности в шестьдесят печатных листов, я оцениваю соотношение вымысла и «факта» как девяносто восемь к двум».

Даже в произведениях, основанных на документальном материале, В. х. необходимо присутствует. Так, Н. Островский просил не считать его роман «Как закалялась сталь» автобиографическим, подчеркивая, что он использовал право на В. х. Есть он, по признанию Фурманова, и в его «Чапаеве». В. х. в разной степени есть и в лирическом стихотворении, где поэт, казалось бы, говорит от своего имени о своем чувстве. А. Блок, напр., закончив одно из стихотворений строчками:

Ты мне в любви призналась жаркой,
А я... упал к ногам твоим...

пометил позднее: «Ничего такого не было».

Благодаря В. х. писатель настолько вживается в своих персонажей, что представляет и чувствует их как будто существующими в жизни. «Пока он (герой. — *Ред.*) не станет для меня хорошим знакомым, пока я не вижу его и не слышу его голоса, я не начинаю писать» (Л. Толстой).

По признанию писателей с сильным воображением, творческий процесс иной раз граничит с галлюцинацией. Тургенев плакал, воссоздавая последние минуты жизни своего Базарова. «Когда я описывал отравление Эммы Бовари, — вспоминает Флобер, — у меня во рту был настоящий вкус мышьяка, я сам был... отравлен».

Сила воображения и богатое знание жизни помогают писателю представить, как бы поступил созданный им характер в каждой конкретной ситуации. Образ начинает жить по законам художественной логики «самостоятельной» жизнью, совершая поступки, «неожиданные» для самого писателя. Известны слова Пушкина: «Представь, какую шутку удрала со мной Татьяна! Она замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее». Аналогичное признание сделал И. Тургенев: «Базаров вдруг ожил под моим пером и стал действовать на свой собственный салтык». А.Толстой, обобщая богатейший опыт работы над историческим романом, заключает: «Писать без вымысла нельзя...» Он допускает возможность В. х. даже на достоверном историческом материале: «Вы спрашиваете, можно ли «присочинить» биографию историческому лицу? Должно. Но сделать это так, чтобы это было вероятно, сделать так, что это (сочиненное), если и не было, то должно было быть... есть даты случайные, не имеющие значения в развитии исторических событий. С ними можно обращаться как будет угодно художнику».

Однако известны произведения, в к-рых В. х. не имеет, казалось бы, столь большого значения. Бальзак говорит о «Евгении Гранде»: «...Любой из них (фактов. — *Ред.*) взят из жизни — даже самые романтические...» «Старик и море» Хемингуэя — это рассказ старого кубинского рыбака Мигеля Рамиреса (он же прототип Старика). В. Каверин написал своих «Двух капитанов», не отступая от известных ему фактов.

Мера В. х. в произведении различна. Она меняется в зависимости от индивидуальности писателя, его творческих принципов, замысла и многих других факторов. Но всегда В. х. как средство типизации (см. *Типическое*) присутствует в произведении писателя. Ибо «вымыслить — значит извлечь из суммы реально

данного основной его смысл и воплотить в образ — так мы получим реализм» (М. Горький).

Лит.: Аристотель, Об иск-ве поэзии, М., 1957; Русские писатели о литературном труде, т. 1—4, Л.,1954—56; Добин Е., Жизненный материал и художественный сюжет, 2 изд., расширен. и доработ., Л., 1958; Цейтлин А. Г., Труд писателя. Вопросы психологии творчества, культуры и техники писательского труда, М., 1968.

Е. Аксенова.

ВЫРАЗИ́ТЕЛЬНЫЕ СРЕ́ДСТВА РЕ́ЧИ — см. *Фигуры стилистические.*

Г

ГАЗЕ́ЛЬ (араб.) — небольшое лирическое стихотворение, состоящее из не менее чем трех, но и не более двенадцати бейтов (двустиший), зарифмованных *монорифмой* (см.). Исключительно широко распространена в узбекской, азербайджанской, туркменской и уйгурской, а также персидской и таджикской классической литературах. Как правило, основное содержание Г. — воспевание любви к женщине, тоска и печаль по поводу несчастной любви. Выдающимся мастером газели был Алишер Навои.

Под влиянием восточной поэзии форма Г. в последнее столетие появилась также в русской и западноевропейской лит-ре, чаще всего в переводах восточной классики.

Древнейшая форма восточной поэзии, создателем к-рой стал великий лирик 14 в. Хафиз, с успехом применяется и в современной поэзии. В. Брюсов в своей незаконченной книге «Сны человечества» (1915) создал образцы «русской» Г., в к-рых точно передано строение этой формы.

Мурат Хамраев.

ГАЛЛИЦИ́ЗМ (от лат. gallicus — галльский) — слово или оборот, заимствованные из французского языка и несвойственные русскому. Начиная со второй половины 18 в. русское дворянство широко пользовалось французским языком, вводя Г. в родной язык. Заимствование шло из общественно-политической лексики (комиссар, патриот, депеша, депутат, интерес), из военной (кавалерия, солдат, генерал), из единой системы мер (метр, грамм), из области торговли, промышленности, производства (кредит, фабрика, драп), из области искусств (актер, пьеса, режиссер, офорт, гравюра, пейзаж, рельеф, ампир, ансамбль, дирижер), из бытовой лексики (этаж, салон, люстра, жилет, пальто, сюртук, вуаль, туалет, браслет, медальон, пасьянс, комплимент, визит, вальс, турист, багаж, мармелад, бульон). Происходили заимствования не только отдельных слов, но и словосочетаний. Нужно учитывать, что в свое время часть слов перешла во французский язык из других языков. Заимствование из французского языка шло и через посредство другого языка (напр., немецкого). Появилось много буквальных переводов с французского (т. н. кальки). «Пруды украшают город и делают прелестное гулянье» (Батюшков К., «Прогулка по Москве», 1811—1812); «Ага! Луизе дурно... Брось, Мери, ей воды в лицо. Ей лучше» (Пушкин, «Пир во время чумы», 1830). Г. испытал влияние народной этимологии. Со временем Г. усваивался языком, теряя свою особенность, прочно входил в обиход (мираж, мода, рампа, район, сувенир). Многие писатели: А. П. Сумароков, Д. И. Фонвизин, И. А. Крылов, А. С. Грибоедов, И. П. Мятлев — высмеивали галломанию.

Лит.: Бабкин А. М., Шендецов В. В., Словарь иноязычных выражений и слов, употребляющихся в русском языке без переводов, кн. 1—2, М. — Л., 1966; Булаховский Л. А., Русский литературный язык первой половины XIX в. Лексика и общие замечания о слоге, 2 изд., пересмотр. и доп., Киев, 1957, с. 213—20; Казанский Б. В., В мире слов, Л., 1958, с. 133—37; Ковалевская Е. Г., История слов, М. — Л., 1968, с. 120; Микитич Л. Д., Иноязычная лексика, Л., 1967, с. 16, 31, 79—84.

А. Головенченко.

ГЕКЗА́МЕТР, или г е к с а́ м е т р (от греч. hexámetros — шестимерник) — метрический стих из шести стоп дактиля (—◡◡); в каждой стопе, кроме пятой, два кратких слога могут заменяться одним долгим, образуя спондей (——). Как правило, имеет цезуру — одну (обычно после первого слога третьей стопы; в греческом Г. возможна и после второго слога третьей стопы) или две (после первого слога второй и четвертой стоп); цезура разделяет стих на два полустишия — первое с нисходящим, второе с восходящим ритмом. В средневековой латинской поэзии полустишия гекзаметра иногда рифмовались (т. н. леонинский стих). Схема Г. (с наиболее употребительной цезурой):

—◡◡—◡◡—//◡◡—◡◡—◡◡—◡

Г. применялся во многих жанрах античной поэзии — в эпосе, идиллии, гимнах, сатирах, посланиях; в сочетании с *пентаметром* (см.) — в элегиях и эпиграммах; в сочетании с иными размерами — в нек-рых *античных строфах* (см.). В силлабо-тоническом стихосложении обычно передается сочетанием дактилей (—◡◡) с хореями (—◡), заменяющим метрические спондеи, становясь в этом случае одной из разновидностей *дольника* (см.). Напр.:

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахеянам тысячи бедствий соделал...
(«Илиада», пер. Н. И. Г н е д и ч а),

реже — шестистопным дактилем (вторая строка этого же примера). В поэзии нового времени употребляется почти исключительно в стилизациях античных тем (А. Дельвиг, 1798—1831; Н. Щербина, А. Фет) или античных жанров, обычно эпоса или идиллии — «Времена года», 1818, Донелайтиса (1714—80); «Герман и Доротея», 1797, «Рейнеке-Лис», 1793, И. В. Гёте (1749—1832); «Ундина», 1837, «Наль и Дамаянти», 1844, Жуковского (1783—1852); «Эванджелина», 1847, Г. Лонгфелло (1807—82); «Тиль Уленшпигель», 1928, Гауптмана (1862—1946); «Сабля Котовского» П. Тычины. В русской поэзии появляется впервые у Тредиаковского и получает признание, после Гнедича и Жуковского, во второй четверти 19 в.; затем выходит из употребления, сохраняясь гл. обр. лишь в переводах.

М. Гаспаров.

ГЕО́РГИКИ (от греч. geōrgós — земледелец; geōrgicós — земледельческий; tà geōrgicá — земледельческие пахотные земли, пашни) — вид *дидактической лит-ры* (см.), где темой служит сельская жизнь, сельское хозяйство, земледелие. Получили широкое распространение в античной лит-ре. См., напр., «Работы и дни» Гесиода (8—7 вв. до н. э.) — Греция, «О сельском хозяйстве» Катона Старшего (234—149 гг. до н. э.), «Георгики» Вергилия (70—19 гг. до н. э.) — Рим и др. В новой европейской лит-ре 17—18 вв. Г. с их интересом к природе и противопоставлением города деревне приобретают нек-рый элемент стилизации. Возникает условное изображение радостной сельской жизни, покойного довольства, «сладостного» пейзажа с задумчивыми рощами, веселыми ручейками и т. п. Г. сближаются с *буколикой* (см.), становясь литературной формой, в к-рой буколические тенденции проявляются достаточно ясно. См., напр., «Сады» и «Сельский житель, или Георгики французские» Делиля (1738—1813) и др.

Тексты: Д е л и л ь Ж., Сады, или Искусство украшать сельские виды, пер. А. Воейкова, СПБ, 1816; В е р г и л и й, Сельские поэмы. Буколики. Георгики, пер., вступ. ст. и коммент. С. Шервинского, М. — Л., 1933; Г е с и о д, Работы и дни, в кн.: Эллинские поэты, в пер. В. В. Вересаева, М., 1963; Д е л и л ь Ж., Сельский житель, или Георгики французские, пер. Е. Станевича, М., 1804.

И. Шталь.

ГЕРМАНИ́ЗМЫ — слова и обозначения, вошедшие в русский язык из немецкого языка, или обороты речи, составленные по образцу немецких. В русском языке обнаруживаются два слоя германизмов. Первый восходит к 13 в. и образовался в результате военных столкновений и торговых связей с Германией.

Второй в основном падает на Петровскую эпоху. Г. проникли в термины технические (мастер, клейстер, верстак), торговые (вексель, кассир, бухгалтер), военные (гауптвахта, офицер, фельдмаршал, штаб), в область культуры и иск-ва (ландшафт, мольберт, флейта), в быт (галстук, фартук, кухня, танец). Г. являются обороты: «наголову разбить противника» (нем.: den Gegner aufs Haupt schlagen), «выиграть битву» (нем.: eine Schlacht gewinnen) и др.

См. *Лит.* к ст. *Галлицизм.*

Н. Гуляев.

ГИМН (от греч. hýmnos) — торжественная песнь в честь богов, героев, победителей, позднее — в честь к.-н. события, жанровая форма лирики. В основном строится как обращение или воззвание к восхваляемому объекту, дает описание и прославление его подвигов. Завершается обычно молитвой, заклинанием, пожеланием. Г. эмоционально насыщен, а потому изобилует восклицательными и вопросительными оборотами, повторами и т. п. Древнейшие Г. восходят к лит-ре ранних государственных образований Египта, Месопотамии, Индии. В античной Греции Г. — понятие родовое для всех певшихся поэтических произведений, одновременно и видовое — как хвалебная песнь в исполнении *хора* (см.) под звуки кифары. Г. прошел путь развития от культового до светского.

Среди античных Г., в частности древнегреческих хоровых, различаются *дифирамб* (см.), *пеан* (см.), просодий, исполнявшийся во время процессий в ритме мерного торжественного марша, парфений — просодий для девичьих хоров, гипорхема — песнь, сопровождаемая мимическими плясками, и др. Известен также ном — торжественная песнь, но не хора, а одного певца, аккомпанирующего себе на кифаре.

В новой европейской лит-ре Г. сохраняется на всем протяжении ее развития то в форме религиозного (напр., хоралы в Западной Европе, кондаки в славянских странах), то в форме светского (напр., пародийные Г. Бахусу в средневековой поэзии странствующих певцов — вагантов-голиардов). При этом, особенно в последние столетия, светский Г. приобретает значительно менее определенную форму, преобразуясь из торжественной песни в честь к.-л. или чего-либо в песнь торжества (см. Г. эпохи романтизма, напр. Г. Гейне «Я меч, я пламя...»), или вовсе утрачивает прежние структурные признаки (см., напр., Г. Брюсова, Г.-пародии Ломоносова и Маяковского). В период освободительной борьбы Г., как светские, так и религиозные, нередко выполняют роль боевых песен (см., напр., гуситские Г., «Марсельезу»). В переносном смысле Г. — торжественная или торжествующая песнь.

И. Шталь.

ГИПЕ́РБОЛА (от греч. hyperbolḗ — преувеличение) — чрезмерное преувеличение тех или иных свойств изображаемого предмета или явления. Средствами Г. автор усиливает нужное впечатление или подчеркивает, что он прославляет, а что высмеивает. Г. встречается уже в древнем эпосе у разных народов, в частности в русских былинах.

В русской лит-ре к Г. охотно прибегали Н. В. Гоголь, С.-Щедрин и особенно В. Маяковский («Я», «Наполеон», «150 000 000»). В поэтической речи Г. часто переплетается с другими художественными средствами (метафоры, олицетворения, сравнения и др.). Обратная Г. — художественное преуменьшение («мальчик с пальчик») — *литота* (см.).

Е. Аксенова.

ГИПЕРКАТАЛЕ́КТИКА — термин традиционной стопной метрики, обозначающий окончание стиха стопой, в к-рой имеются лишние по сравнению с остальными стопами безударные слоги (в отличие от *каталектики* и *акаталектики* (см.). Г. может быть на один слог:

Мой дядя самых честных правил...
◡ — / ◡ — / ◡ — / ◡ — ◡
(А. Пушкин.)

Г. на два слога:

От ликующих, праздно болтающих...
∪∪—/∪∪—/∪∪—∪∪
(Н. Некрасов.)

И более.
См. ст. *Каталектика*, *Клаузула*.
В. Холшевников.

ГЛО́ССА (от греч. glōssa — трудное, редкое слово) — первоначально в античности означала непонятные или устаревшие слова. Уже в 5 в. до н. э. существовало собрание и объяснение Г. (глоссарий), встречающихся у Гомера. Особенное распространение глоссарии получили в александрийскую эпоху, когда составлением их занялись грамматики, изучавшие творчество древних авторов. Имена многих глоссаторов не сохранились, однако есть свидетельство, что их было не менее тридцати. Один из самых ранних — Филет Косский (ок. 340—ок. 280 гг. до н. э.) и его ученик Зенодот Эфесский (ок. 325—ок.260 гг. до н. э.), работавший над текстами Гомера.
Впоследствии под Г. стали подразумевать само толкование малопонятных слов, как правило, написанное на полях древних рукописей или между строк. При переписке такая Г. нередко попадала в самый текст рукописи, затрудняя его освоение. В подобном случае Г. получала название *интерполяции* (см.). Г. отличается от *схолии* как более широкого объяснения текста — не только филологического, но и реального характера. В средние века Г. применялись также в толковании Библии и юридических текстов, где фактически выполняли роль схолий.
В поэзии Г. — это стихотворение на тему, заданную эпиграфом. Состоит из десятистрочных строф, написанных четырехстопным хореем. Схема расположения рифм a b b a a — c c d d c (см. *децима*). Каждая строфа включает одну строку эпиграфа и развивает ее. Особенное распространение Г. получила в средние века в испанской и португальской лит-ре (пример строения Г. см. в кн.: Сервантес, «Дон Кихот», II, 18).
И. Шталь.

ГНО́МА (от греч. gnōmē — вывод, мнение) — нравоучительное высказывание, изложенное в стихах или ритмической прозе. Распространены гл. обр. в восточных лит-рах (индийской, арабской, персидской). Г. были популярны в древней Греции, особенно в элегической поэзии, в форме дистихов. Г. писал Гесиод. В лит-ре древнего Рима к Г. можно отнести высказывания Публилия Сира и т. н. «Dicta Catonis».
А. Фюрстенберг.

ГОВОРНО́Й СТИХ — см. *Стихосложение.*

ГОШМА́ — в азербайджанской поэзии стихотворное произведение, написанное одиннадцатисложником, из пяти четверостиший, в последней строфе названо имя поэта.
Л. Иванов.

ГРАДА́ЦИЯ (от лат. gradatio — постепенность) — *стилистическая фигура* (см.), в к-рой определения группируются в известном порядке — нарастания или ослабления их эмоционально-смысловой значимости.
Г. усиливает эмоциональное звучание стиха:

Не жалею, не зову, не плачу,
Все пройдет, как с белых яблонь дым.
(С. Есенин)

Выразительность Г. повышается сопряжением ее с *анафорой* (см.). Г. употребляется и в прозе («Пришел, увидел, победил»). Повторение слов или однородных оборотов может создать интонационную Г.
Е. Аксенова.

ГРОТЕ́СК — предельное преувеличение, придающее образу фантастический характер. Г. нарушает границы правдоподобия, придает изображению условность и, что особенно важно, выводит образ за пределы вероятного, деформируя его. Существенные теоретические идеи о природе Г. высказал М. Бахтин: «Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста

и становления. Отношение к времени, к становлению — необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая связанная с ним необходимая черта его — амбивалентность: в нем в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения — и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы» (М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле, М., 1965, с. 30). Одна из основных тенденций гротескового образа, по М. Бахтину, сводится к тому, чтобы показать два тела в одном: одно рождающее и отмирающее, другое — рождаемое. Как подчеркивает М. Бахтин, гротескный тип образности — древнейший: мы встречаемся с ним в мифологии и архаическом иск-ве всех народов. В классическую эпоху Г. не умирает, но вытесняется за пределы большого официального иск-ва и продолжает жить и развиваться в неканонических областях его. Теоретическая мысль античности, ориентируясь на классическую традицию, не разработала проблему Г. и даже не дала ему обобщающего названия (термина). Расцвет Г. — в эпоху средневековья в народной смеховой культуре и особенно в лит-ре Возрождения. В эту эпоху и появляется (15 в.) термин «Г.». В одном из гротов подземных терм Тита при раскопках был найден римский орнамент с взаимопереходами и причудливой игрой, растительными, животными и человеческими формами. Эта смеющаяся вольность, веселая игра фантазии и послужила основой для нового специального теоретического термина «Г.» (от итал. grotta — грот, подземелье). Постепенно значение этого нового термина расширилось и распространилось на весь мир гротескной образности.

Г. — комедийный парадокс, сопрягающий противоположность. Определяя его природу, Л. Е. Пинский пишет: «Жизнь проходит в гротеске по всем ступеням — от низших, инертных и примитивных, до высших, самых подвижных и одухотворенных, — в этой гирлянде разнообразных форм свидетельствуя о своем единстве. Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родствен парадоксу в логике. С первого взгляда гротеск только остроумен и забавен, но он таит большие возможности» (Л. Е. Пинский, Реализм эпохи Возрождения, М., 1961, с. 119—20).

Г. — преувеличение и заострение, при к-рых сатирическое сочетается с фантастическим; это целенаправленное заострение с помощью фантастического изображения.

Напр., в стихотворении В. Маяковского «Прозаседавшиеся» дана яркая карикатурно-гротесковая картина, изобличающая бюрократов. По поводу гротескового образа могут сказать, что «в жизни так не бывает», не существует, напр., людей, присутствующих одновременно на двух заседаниях в разных местах. Но именно это фантастическое преувеличение, доводящее жизненную нелепость до комедийного абсурда, и составляет суть Г. Через гротесковое преувеличение зримо и выпукло предстает перед нами вся несостоятельность и комичность заседательской суетни.

Марк Твен писал о том, что правда удивительнее вымысла потому, что вымысел боится выйти за пределы вероятного, правда — нет. Правда в иск-ве не боится выйти за пределы вероятного, если этого требует логика характеров и обстоятельств, если нарушение внешнего правдоподобия и вероятности способствует раскрытию сущности изображаемого.

«Гротеск изображает скрытую связь вещей, делая их внутреннее содержание зримым, хотя в действительности они не имеют непосредственно наблюдаемого конкретно-чувственного обличия. Так, в фантастических образах Салтыкова-Щедрина — в его градоначальниках с фаршированными головами и органчиками вместо мозга — заложена глубокая реалистическая правда, требующая, однако, по самой своей сути изображения в виде дикой и

одновременно смешной нелепости» (Недошивин Г., Очерки истории иск-ва, М., 1953, с. 218). Гротесковое преувеличение может иметь не только сатирическую, но и юмористическую направленность.

Лит.: Гегель Г., Соч., т. XII, М., 1938, с. 20, 70, 303—304; Бергсон А., Смех в жизни и на сцене, СПБ, 1900; Шопенгауэр А., Мир как воля и представление, СПБ, 1893, с. 117—18; Зунделович Я., Поэтика гротеска, в сб.: Проблемы поэтики, М. — Л., 1925; Ефимова З., Проблема гротеска в творчестве Достоевского, «Науковi записки iстор. европейскоi культуры», т. 2, Київ, 1927, с. 145—70; Зись А., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, в. 2, М., 1964, с. 110—67; Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1965; Манн Ю., О гротеске в лит-ре, М., 1966; Борев Ю., Комическое или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия, М., 1970.

Ю. Борев.

Д

ДА́ЙНА, дайня — литовские и латышские народные песни. Латышская Д. близка по типу к русской частушке: четверостишие (чаще всего — четырехстопный хорей) с цезурой в середине, соблюдающее обычно синтаксический параллелизм. К. Бароном издано шесть томов «Латышских дайн» (1894—1915).

Лит.: Дайны. Литовские нар. песни, М., 1944; то же, Вильнюс, 1965; то же, в кн.: Антология латышской поэзии, Рига, 1955; то же, в кн.: Антология латышской поэзии, т. 1—2, М. — Л., 1959.

Л. Иванов.

ДАКТИЛИ́ЧЕСКАЯ РИ́ФМА — см. *Рифма.*

ДА́КТИЛЬ (от греч. dáctylos — палец) — стихотворный размер (стопа, состоящая из одного долгого и двух кратких слогов) в античном стихосложении: по аналогии с последним в русском силлабо-тоническом стихе — трехсложная стопа с ударением на первом слоге (—́◡◡)

Б. Гончаров.

ДАСТА́Н — в тюркоязычных литературах повествовательное стихотворение, поэма. Исполнитель Д. — дастанчи́.

ДАТИРО́ВКА — одна из проблем текстологии, установление времени создания произведения. Определяться могут крайние даты или различные промежуточные моменты творческого процесса. Наибольшее значение имеют время возникновения замысла, начала и завершения писания и дата первой публикации произведения. Д. может производиться с разной степенью точности, может быть абсолютной (календарной) и относительной. Если точную Д. установить не удается, определяются крайние хронологические пределы (terminus post quem и terminus ante quem). Источниками Д. служат прямые и косвенные свидетельства, обнаруживаемые в результате исследовательской работы как в самом тексте, так и за его пределами. Методически Д. во многом сходна с *атрибуцией* (см.), нередко с ней соединяется и производится на основе воссоздания по возможности полной истории датируемого текста.

А. Гришунин.

ДВУСЛО́ЖНЫЕ РАЗМЕ́РЫ — в русском силлабо-тоническом стихе размеры, в к-рых ударные слоги чередуются с безударными в четном (ямб) или нечетном (хорей) порядке, образуя двусложные группы (стопы). Поскольку в русском языке безударных слогов значительно больше, чем ударных, особенность ритма Д. р. состоит в том, что ударные слоги часто заменяются безударными (иначе бы в стих не входили многосложные слова). Замена безударных ударными значительно реже. Последний ударный слог в строке не заменяется.

В античном стихосложении Д. р. образует сочетание долгого слога с кратким, краткого с долгим, двух долгих и двух кратких. В случае пропуска ударений в Д. р. обра-

зуются двусложные группы из двух безударных слогов (◡◡), их часто обозначают как пиррихий (античное название стопы из двух кратких слогов), два ударных слога подряд — спондей (античное название стопы из двух долгих слогов).

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

Л. Иванов.

ДВУСТИ́ШИЕ — простейшая форма строфы с минимальным количеством строк (а не каждые две соседние стихотворные строки). В рифмованных стихах — две строки, связанные смежной рифмой:

Гляжу, как безумный, на черную шаль;
И хладную душу терзает печаль.
(А. Пушкин)

В более крупные строфы Д. может входить как составная часть, напр. в четверостишие смежной рифмовки а а б б, может служить *кодой* в *октаве* и *онегинской строфе*. В прошлом известны канонические формы Д., связанные с определенным жанром, стихотворным размером и т. д., напр. *александрийский стих* (см.) классической трагедии (см. также *Дистих, Элегический дистих*).

Лит.: Веселовский А. Н., Собр. соч., т. 1, СПБ, 1913, с. 327—28; Никонов В. А., Строфика, в сб.: Изучение стихосложения в школе, М., 1960.

В. Никонов.

ДЕВТЕРАГОНИ́СТ (греч. deuteragōnistḗs, от deúteros — второй и agōnistḗs — состязающийся на общественных играх) — второй по своему значению из трех основных актеров древнегреческого театра. В отличие от *протагониста* (см.), исполнявшего главные роли, и тритагониста, занятого во второстепенных ролях, играл роли лиц, входивших в ближайшее соприкосновение с ведущим героем произведения (напр., роль Креонта в трагедии Софокла «Эдип»). Д. впервые введен в трагедию Эсхилом, тритагонист — Софоклом.

Лит.: Латышев В. В., Очерк греческих древностей, ч. 2, СПБ, 1889; Радциг С. Н., История древнегреческой лит-ры, 2 изд., переработ. и доп., М., 1959.

И. Шталь.

ДЕ́ЙСТВИЕ — см. *Развитие действия.*

ДЕКАДА́НС (от франц. décadence — упадок) — общее обозначение кризисных, упадочных явлений в философии, эстетике, иск-ве и лит-ре (прежде всего в их нереалистических течениях) конца 19 — нач. 20 в. «Конец века, — пишет А. В. Луначарский, — шел под знаменем декаданса. Под декадансом, согласно определению талантливейших декадентов, надо понимать сознательное устремление от ценностей расцвета жизни — здоровья, силы, светлого разума, победоносной воли, мощной страсти... чувства солидарности с сочеловеками, восторга перед жизнью, творческого восхищения перед природой — к ценностям, или, вернее, минус-ценностям жизненного упадка, т. е. красоте угасания, красоте, черпающей обаяние в баюкающей силе вялых ритмов, бледных образов, получувств, в очаровании, каким обладают для усталой души настроения покорности и забвения и все, что их навевает» (Собр. соч., т. 5, М., 1966, с. 281).

Действительно, в конце 19 столетия мировую лит-ру как никогда захлестнули пессимистические настроения — уныние, страх перед жизнью, неверие в возможности человека изменить мир и самому измениться к лучшему. Чувства бесконечной усталости и безысходного отчаяния в великом множестве рождали произведения, подобные известному стихотворению французского поэта А. де Ренье, написанному в 1900 г. — в канун 20 в.:

Приляг на отмели. Обеими руками
Горсть русого песку, зажженного лучами,
Возьми и дай ему меж пальцев тихо течь.
А сам закрой глаза и долго слушай речь
Журчащих волн морских да ветра трепет пленный,
И ты почувствуешь, как тает постепенно
Песок в твоих руках. И вот они пусты.
Тогда, не раскрывая глаз, подумай, что и ты
Лишь горсть песка, что жизнь порывы волн мятежных
Смешает, как пески на отмелях прибрежных.

Не менее выразительная декларация декадентского мироощущения при-

надлежит русскому писателю и поэту Ф. Сологубу:

Мы — плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем.

Сам термин «Д.» возник во Франции, в кружке поэтов-символистов (в 1886 г. ими был основан журнал «Декадент») и вначале употреблялся как нечто равнозначное понятию *символизм* (см.). В этом значении, после того как символизм стал складываться в других странах, он приобрел всеевропейское распространение. Крупнейшие символисты — А. Рембо, П. Верлен, С. Малларме во Франции, ранний Э. Верхарн, М. Метерлинк в Бельгии, С. Георге в Германии, Р. М. Рильке в Австрии, Ф. Сологуб, З. Гиппиус, Д. Мережковский, А. Белый в России — считались также самыми представительными фигурами Д. Несколько позже, в начале 20 в., когда символизм сменили другие нереалистические течения — унанимизм, *футуризм*, *экспрессионизм*, имажинизм, акмеизм, — Д. стали связывать также с ними. Понятие Д., т. о., приобрело многозначность, и не только потому, что его относили теперь к пестрой группе различных литературных школ, к-рые отличались друг от друга и содержанием, и формальными исканиями. Важнее другое: в ходе острой литературной борьбы вокруг Д. произошло расщепление понятия; сторонники и противники Д., употребляя одно и то же слово, вкладывали в него не один и тот же смысл. Те, кто связывал себя с Д., понимали данное явление весьма специфически: Д. — это важнейший показатель духовной атмосферы сумеречного времени, «конца века», отмеченного упадком во всех сферах жизни — и в социальном бытии, и в культуре; действительность лишена к.-л. привлекательных черт, человек утратил способность сильно чувствовать, совершать героические поступки, следовательно, лит-ра и иск-во обязаны отобразить эти важные веяния времени. Герольды и певцы упадочной эпохи (декаденты) видели свою миссию в первую очередь в том, чтобы предельно точно зафиксировать характерные признаки безвременья: душевную опустошенность, страх перед жизнью, чувство полной потерянности во враждебном мире. Одновременно декаденты выступали в роли пророков, творцов новых эстетических и этических ценностей, опять же основываясь, как они считали, на чувстве современности: они убежденно проповедовали самоценность иск-ва, его независимость от жизни (доктрина «*искусства для искусства*» — см.), чистый эстетизм (О. Уайльд, Г. д'Аннунцио), безудержный индивидуализм (А. Стриндберг), аморализм, эротику (М. Арцыбашев). Термин «модерн» (что значит «современный»), вошедший в употребление в эти десятилетия (напр., стиль модерн в архитектуре и прикладном иск-ве), отражал претензию Д. наиболее полно представлять духовные интересы своего времени. Многие декаденты субъективно ощущали себя бунтарями, не сознавая, что «переоценка ценностей», рассматриваемая ими как своего рода культурная революция, отповедь упадочному, одряхлевшему 19 в. совершалась в пределах безнадежно измельчавшей буржуазной идеологии и потому объективно принадлежала Д. В этом отношении особенно характерна фигура «крестного отца» европейского Д. — немецкого философа и теоретика иск-ва Ф. Ницше. Из всех философов второй половины 19 в. Ф. Ницше, пожалуй, особенно решительно осуждал упадок в социальной и духовной жизни Европы своего времени — он ненавидел сытых и самодовольных, безнадежно погрязших в своем эгоизме буржуа, заклеймил лживость официальной морали, деградирующее христианство. Он рассматривал свое учение как протест против всеобщего Д., апеллировал к сильной и здоровой личности, беря ее за основу новой эстетики, новой морали. Однако этот протест против всеобщего упадка не выводил Ницше за пределы декадентского мировосприятия, ибо ницшеанский идеал сверхчеловека, свободно-

го от любой морали и обязанностей перед другими, в сущности лишь фиксировал невиданную степень отчужденности человека и мира в капиталистическом обществе на его высшей, последней, империалистической стадии, но не указывал пути ее преодоления. Судьба ницшеанства в 20 столетии доказала, что оно чаще всего служило идейным оснащением самых упадочных форм мысли и иск-ва, а то и прямо использовалось крайней политической реакцией.

С самого начала существования европейский Д. вызвал решительное неприятие со стороны крупнейших писателей-реалистов.

А. М. Горький, Р. Роллан, Г. Манн и мн. др. выступили с решительной критикой декадентской идеологии, объявили войну культивированию ее в лит-ре и иск-ве. Они толковали Д. расширительно — не только в том смысле, что определяли этим понятием всесторонний упадок, в том числе и культурный, буржуазного общества, но придавали ему и чисто эстетическую оценку, рассматривая новейшие нереалистические течения в лит-ре и иск-ве в целом как упадочные (демонстративный отказ от всестороннего изображения действительности, чрезвычайная дробность художественного мышления, вызвавшая небывалое множество течений, школ, группировок, формализм).

Такой недифференцированный подход к нереалистическим течениям диктовался условиями острейшей литературной борьбы, резким идейным размежеванием.

Так, даже А. М. Горький, давший в статье «Поль Верлен и декаденты» (1896) тонкий анализ французской поэзии символизма, рассматривает творчество Верлена, одного из самых выдающихся его представителей, лишь как декадента, пусть исключительно талантливого, но все-таки безнадежно больного и ущербного поэта.

С другой стороны, Горький подчеркивает принципиальную разницу между Верленом, художником кристальной честности, одаренным «чуткой, нежной и благородной душой», и несметным полчищем его последователей, в полном смысле декадентов, для к-рых ощущение неблагополучия, неизлечимости своего века было лишь поводом для холодного и циничного смакования человеческих пороков.

Это суждение Горького сохраняет важное значение до настоящего времени. Однако не следует, как это еще делается до сих пор, полностью отождествлять Д. с нереалистическими течениями в иск-ве и лит-ре или категорически отвергать значение его опыта искусства для искусства реалистического. Во-первых, декадентское мировосприятие не обязательно предполагает нарочито затрудненную, «модернистскую» форму. Так, романы Ф. Сологуба, М. Арцыбашева (как и в целом декадентская проза конца 19 — нач. 20 в.) по форме очень традиционны, общедоступны, близки даже к легкой бульварной беллетристике. Или другой, не менее показательный пример: одна из ведущих линий современного декадентского иск-ва, т. н. «массовая культура» (комиксы, гангстерские фильмы, порнография во всех видах и т. д.), основанная на антигуманизме, пропагандирующая самые низменные инстинкты и чаще всего стоящая уже за гранью собственно художественного творчества, ориентирована на широкое восприятие, т. е. исключает формальную сложность уже в силу своей идейной заданности — одурманить среднего читателя, зрителя, массового потребителя. С другой стороны, не единичны примеры тесной сопричастности Д. писателей-реалистов (Мопассан, Т. Манн). Так, «Смерть в Венеции» и «Доктор Фаустус» не могли бы возникнуть, если бы Т. Манн не интересовался современным ему декадентским иск-вом. В названных произведениях дана не только суровая критика Д., но с исключительной силой показана власть «болезненного», запретного.

Наконец, из того, что то или иное литературное движение или течение рождено кризисным, даже упадочным мировосприятием, вовсе не следует, что оно целиком принадлежит Д. Как всякое художественное явление

оно имеет источником возникновения не только и не столько тот или иной идейный комплекс, сколько изменившиеся, новые обстоятельства действительности. Мерой ценности данного явления не в последнюю очередь будет служить его эстетическая эффективность — способность в новых формах (не обязательно реалистических, но и условных) показать мир и человека в новых исторических условиях. Поэтому несправедливо, напр., такие важнейшие нереалистические направления конца 19—нач. 20 в., как *натурализм, импрессионизм* или *символизм*, рассматривать лишь под знаком Д., — ведь они выдвинули столько выдающихся художников: Э. Золя, Э. Мане, К. Моне, П. Сезанна, А. Рембо, П. Верлена, Р. М. Рильке, Э. Верхарна, В. Брюсова, А. Блока. Естественнее поэтому связывать Д. прежде всего с мировоззренческой, теоретической сферой, вернее, обозначать этим понятием основную тенденцию развития буржуазного сознания на данном этапе. В условиях современного Д. чрезвычайно осложнились отношения иск-ва с действительностью, но одновременно, при наличии коммунистической идеологии, социалистического общественного строя, как никогда четко обозначались пути его преодоления. И мерой ценности любого современного художника должна служить степень его сопротивляемости Д. Эта сопротивляемость, как непреложно свидетельствует опыт развития иск-ва 20 в., одновременно зависит и от силы творческой энергии художника, и от его общественной позиции.

Лит.: Плеханов Г. В., Евангелие от декаданса, в его кн.: Лит-ра и эстетика, т. 2, М., 1958; Горький А. М., Поль Верлен и декаденты, в его кн.: О лит-ре и иск-ве, М., 1961; его же, Разрушение личности, там же; Луначарский А. В., Молодая французская поэзия, Собр. соч., т. 5, М., 1965; его же, Великомученик индивидуализма, там же; Брюсов В. Я., Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней, М., 1912; Блок А. А., Крушение гуманизма, Соч., т. 6, М. — Л., 1962; его же, Интеллигенция и революция, там же; Манн Т., Философия Ницше в свете нашего опыта, Собр. соч., т, 10, М., 1961; Михайловский Б. В., Русская лит-ра XX в., М., 1938; История зарубежной лит-ры конца XIX — начала XX в., М., 1968 (гл. о Стриндберге, О. Уайльде); История немецкой лит-ры, т. 4, М., 1968 (гл. о Ницше, С. Георге).

А. Сулейманов.

ДЕСЯТИСЛО́ЖНИК — размер силлабического стиха, распространенный во французской и польской поэзии. Делился *цезурой* (см.) обычно после четвертого слога (4 + 6), в польской поэзии иногда также после пятого (5 + 5). В русской силлабике Д. редок. Напр., Д. (5 + 5), чередующийся с четырехсложными стихами, встречается в единичных случаях у Феофана Прокоповича, Кантемира (переложение псалма семьдесят второго — «Песнь утешения...»).

Коли дождусь я ‖ весела ведра
и дней красных,
Коли явится ‖ милость прещедра
небес ясных?..

(Феофан Прокопович,
Плачет пастушок в долгом ненастье)

С 17 в. во французском Д. образуются постоянные ударения на слогах четвертом (перед цезурой) и десятом. Этот популярный во французской поэзии размер оказал влияние на русский цезурованный пятистопный ямб, имевший цезуру на том же четвертом слоге.

См. ст. Силлабическое стихосложение.

В. Холшевников.

ДЕТЕКТИ́ВНАЯ ЛИТЕРАТУ́РА (от лат. detectio — раскрытие, англ. detect — открывать, обнаруживать, detective — сыщик) — лит-ра, посвященная раскрытию методом логического анализа сложной, запутанной тайны, чаще всего связанной с преступлением.

Родоначальником Д. л. считают Э. По (новеллы: «Убийство на улице Морг», 1841; «Тайна Марии Роже», 1842—43; «Украденное письмо», 1844). Наиболее крупные представители Д. л. 19 в.: Э. Габорио (Франция), У. Коллинз и А. Конан-Дойл — создатель приобретшего широкую популярность образа сыщика-любителя Шерлока Холмса (Англия). В 20 в. Д. л. получила широчайшее распространение гл. обр. в США и Англии, где

в настоящее время выходит приблизительно пятьсот детективов ежегодно. Главнейшие разновидности Д. л. — научный детектив, пользующийся позитивными средствами исследования материальных улик, интуитивный детектив, основывающийся на догадке и глубоком проникновении в психику преступника и др. действующих лиц. Из авторов Д. л. наиболее известны: Д. К. Честертон, А. Кристи, Э. К. Бентли, Г. К. Бейли, А. Баркли, Д. С. Сэйерс (Англия), Н. Марш (Новая Зеландия), Г. Леру, М. Леблан (Франция), С. С. Ван Дайн, Д. Хеммет, Э. Куин (США) и мн. др. После второй мировой войны большое распространение, гл. обр. в США и Франции, получил т. н. «черный роман» (не смешивать с «черным», или «готическим», романом второй половины 18 — нач. 19 в.), центр тяжести к-рого не в аналитическом расследовании преступлений, а в подробных описаниях самого преступления, в многочисленных сценах убийств, драк, пыток, жестокости, эротики. Проповедующий цинизм, отчаяние и неизбежную победу зла, «черный роман» — одна из наиболее реакционных разновидностей современной буржуазной лит-ры. В советской лит-ре в духе революционного детектива был написан роман-сказка «Месс-Менд» (1924) М. Шагинян, позднее в детективном жанре работали Н. Атаров, Р. Ким, В. Михайлов, Н. Москвин, Н. Панов, Е. Рысс и Л. Рахманов, Н. Томан, Л. Шейнин, А. Адамов, Ю. Семенов и др. Лучшие образцы Д. л. имеют литературную ценность, демонстрируя примеры напряженного динамического, остросюжетного повествования, триумф ума, проницательность логики или интуиции героев. В советской лит-ре детектив может иметь немалое воспитательное значение, содействуя росту гражданской бдительности, проповедуя нетерпимость к преступникам, врагам советского общества. В советской Д. л. происходит процесс расширения тематики: писатели не ограничиваются уголовными темами, а создают произведения о раскрытии сложных, запутанных загадок или тайн, о поисках утерянных секретов или изобретений, расшифровке рукописей или исторических документов и т. д.

Лит.: Шкловский В., Новелла тайн, в его кн.: О теории прозы, М., 1929; Кримсон-Смит А. Дж., Детективный роман, «В защиту мира», 1955, № 44, 45; Озеров В., Живые люди или раскрашенные марионетки?, в сб.: Для человека растущего, М., 1959; Грамши А., О детективном романе, в кн.: Избр. произв., т. 3, М., 1959, с. 529—35; Томан Н., Что такое детективная лит-ра, в сб.: О фантастике и приключениях. О лит-ре для детей, в. 5, Л., 1960; Лавров А., Лаврова О., Бить пережитки метко и наверняка, там же; Адамов А., Зарубежный детектив, «Ин. лит-ра», 1966, № 10.

А. Наркевич.

ДЕ́ЦИМА (от лат. decem — десять) — строфа из десяти строк, рифмующихся по схеме а б б а а в в г г в. Возникла в испанской поэзии, откуда распространилась по Европе. Широкого развития не получила.

В. Никонов.

ДИАЛО́Г (от греч. diálogos) — форма устной речи, разговор между двумя или несколькими лицами.

В драме Д. — основное средство развития драматического действия, основной способ изображения характеров. В классицистской и романтической драматургии Д. и монолог занимали равнозначное положение.

В реалистической драме Д. получил преобладающее место.

В прозе Д. — один из видов словесного изображения наряду с авторской речью.

В лирике преобладает монолог, но в отдельных случаях поэты обращаются к форме Д. (Пушкин, «Разговор книгопродавца с поэтом»; Некрасов, «Поэт и гражданин»).

Д. существует и как самостоятельный литературно-публицистический жанр (напр., в творчестве Платона, Лессинга и др.). Д. как жанр отличается от эпического произведения отсутствием сопроводительного текста, а от драмы — отсутствием системы действия.

А. Чернышев.

ДИВА́Н — сборник (обычно рукописный) стихотворений одного или нескольких поэтов, в классической тюркоязычной поэзии. Стихотворе-

ния Д. расположены в определенной последовательности: или по жанрам, или же в алфавитном порядке рифмующихся слов от *алифа* до *я й*. Если крупные произведения, напр. даста́ны (поэмы), объединялись в *хамса́* (см.), то в Д. включались обычно художественные произведения небольшого объема, в основном *газели* (см.), однако это не исключает и того, что в Д. могут быть и *каси́ды* (см.), *мухамма́сы* (см.), мусадда́сы (шестистишья), мусабба́ (семистишья), кита́ (фрагменты), *руба́й* (см.), маснави́ (двустишья) и т. д.

Каждый более или менее известный поэт Востока имел один или несколько своих Д. Цикл Д. под общим названием «Чар диван» (т. е. четыре Д.) создал Алишер Навои (1441—1501). Причем каждый из них имел свое поэтическое название, а именно: «Диковины детства», «Редкости юного возраста», «Чудеса средней поры жизни», «Полезные поучения старости». Т. о., «Чар диван» охватывал весь жизненный путь поэта.

Под влиянием восточной поэзии, и особенно творчества Хафиза, создал свой «Западно-восточный диван» и немецкий поэт Гёте.

Мурат Хамраев.

ДИДАКТИ́ЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУ́РА (от греч. didacticós — поучительный) — понятие с широким и в то же время неясным содержанием, имеющее в виду литературные произведения, ставящие целью изложить в художественной форме сведения научного и вообще познавательного характера, напр. «Послание графу И. Шувалову о пользе стекла» Ломоносова.

Д. л. известна лит-рам и Востока и Запада. В античной лит-ре произведения Д. л. возникают задолго до нашей эры: об агрономии говорит поэма Гесиода «Работы и дни» (конец 8 — нач. 7 в. до н. э.), о космогонии — поэма Лукреция «О природе вещей» (1 в. до н. э.) и др. Поскольку воспитательная целенаправленность присуща лит-ре по самой ее природе, представление о Д. л. приобретает иногда чрезмерно расширительный характер; к ней относят, напр., басни, притчи, сатиру и другие виды произведений, имеющих нравоучительный характер, что, очевидно, неверно. С другой стороны, Д. л. не имеет сколько-нибудь отчетливых конкретных художественных признаков, так как самое обращение к художественной форме хотя и имеет в ней в основном служебное назначение, но может быть правильно понято лишь в данной историко-литературной обстановке, где обращение к непосредственной познавательной проблематике может иметь и конкретное художественное значение. Так, пафос познания природы составляет существенную сторону характера лирического героя поэзии Ломоносова.

Л. Иванов.

ДИЛО́ГИЯ (от греч. di — дважды и lógos — слово) — произведение, состоящее из двух самостоятельных частей, в каждой из к-рых свой круг героев, завершенные сюжетные линии. Их объединяет единство идейного замысла, воспроизведение общей исторической эпохи, фигуры центральных персонажей («Иван Грозный» А. Н. Толстого; «Двенадцать стульев», 1928, и «Золотой теленок», 1931, И. Ильфа и Е. Петрова).

Д. назывались в древнегреческом театре драмы из двух частей, отсюда, по-видимому, и происходит этот термин.

А. Бо́гданов.

ДИПО́ДИЯ (греч. dipodía, от di — в сложных словах — дважды и pûs — стопа) — двустопие, в античном стихосложении — пара стоп, объединенных усиленным ритмическим ударением на одной из них. Короткие трехдольные стопы (ямб, трохей) всегда объединялись в Д., и стих определялся не числом стоп, а числом Д. (см. *Триметр, Тетраметр*). Иногда понятие «Д.» переносится и на силлабо-тоническую систему стихосложения, но общепринятого значения в этом случае она не получила.

М. Гаспаров.

ДИССОНА́НС (франц. dissonance, от лат. dissono — несогласно звучу) — неточная, неполная рифма, основанная на совпадении только согласных звуков, ударные же гласные не совпадают — диссонируют.

Сквозь огонь прошли,
сквозь пушечные д у́ л а.
Вместо гор восторга
горе д о́ л а.
Стало:
коммунизм —
обычнейшее д е́ л о.
(В. Маяковский)

Называется иногда — к о́ н с о н а н с (от франц. consonne — согласная), встречается редко.

А. Гербстман.

ДИ́СТИХ (от греч. di—дважды и stichos — стих) — минимальная строфа в античной поэзии, состоящая из двух строк. Наиболее распространенным был т. н. *элегический* Д. (см.) — первая строка *гекзаметр* (см.), вторая — *пентаметр* (см.). В этом ограничительном значении термин «Д.» применялся к западноевропейской и русской поэзии, хотя правильней было называть им *двустишие* (см.) или такое двустишие, к-рое составляет законченное произведение. В современной поэтике термин «Д.» неупотребителен.

В. Никонов.

ДИФИРА́МБ (от греч. dithýrambos) — хоровая песнь, *гимн* (см.) в честь Диониса, а позднее и других богов или героев, сопровождающаяся бурным оргиастическим танцем. Темой Д. служили события жизни Диониса, а также и других богов, героев и героинь, к-рые, подобно Дионису, страдали, боролись, побеждали. Д. выявился и литературно оформился в 7 в. до н. э. усилиями Ариона, поэта и музыканта с о-ва Лесбос. Арион упорядочил пение Д., усовершенствовал музыкальный аккомпанемент, определил число участников хора в пятьдесят человек, придал хору постоянную и отличительную форму круга, в центре к-рого располагался жертвенник. Расцвета Д. достиг в поэзии Симонида Кеосского (ок. 557—469 гг. до н. э.), Пиндара (ок. 522—442 гг. до н. э.), Вакхилида (ок. 500 г. до н. э.), старшего современника Пиндара — Ласа Гермионского.

С развитием античной драмы Д. постепенно преобразуется в музыкальный диалог между хором и актерами, сопровождающийся аккомпанементом флейты. К 5 в. до н. э. эта форма Д. становится господствующей. Д. сближается с античной драмой, возникновению к-рой он, в свою очередь, способствовал. Одновременно усиливается музыкальная часть Д., усложняются движения хора, его пляски. Содержание Д. как литературного произведения приносится в жертву мелодии. К концу 4 в. до н. э. Д. изживает себя, смыкаясь с драмой или перерождаясь в мим, исполнявшийся не хорами, но отдельными актерами. В новой европейской лит-ре встречаются подражания древнему Д. (см., напр., Д. Шиллера, Мюллера, Гердера, сатирические Д. Ницше и др.).

В переносном смысле Д. — неограниченная, необузданная похвала.

Лит.: Латышев В. В., Очерк греческих древностей, ч. 2, СПБ, 1889; Круазе А. и М., История греческой лит-ры, 2 изд., переработ. и доп., П., 1916.

И. Шталь.

ДО́ЙНА — название лирических румынских и молдавских народных песен.

ДО́ЛГИЙ СЛОГ И КРА́ТКИЙ СЛОГ — элементы *метрического стихосложения* (см.). Долгота и краткость слогов даны в языке и определяются природой и положением слоговой гласной; метрика лишь нормализирует их соотношение. В античной метрике Д. с. (знак: —) нормально равнялся двум кратким (знак: ◡), но в нек-рых случаях мог равняться трем (знак: |__), четырем (знак: |__|) и пяти (знак: |_|_|) кратким, а в нек-рых — полутора кратким (т. н. иррациональные Д. с., произносимые убыстренным темпом).

М. Гаспаров.

ДО́ЛЬНИК — стих, ритмика к-рого организуется выравненностью ударений по количеству их в стихотворных строках. Между ударениями располагается, как правило, один-два безударных слога (пропуск одного метрического ударения увеличивает

междударный промежуток до 3—5 слогов), это позволяет рассматривать Д. как стих, в основе к-рого лежит трехсложный (реже двусложный) размер со стяженными междударными интервалами. Напр.:

В густой траве пропадешь с головой,
В тихий дом войдешь, не стучась...
(А. Блок)

Д. — переходная форма от силлабо-тонического стиха к тоническому: он ближе к силлабо-тонике, когда число отступлений от схемы размера невелико, и сближается с тоникой, когда увеличивается число отступлений от правильного чередования ударных и безударных слогов.

В основе ритмической организации Д. лежит чередование неравносложных ритмических долей (а не слогов, как в силлабо-тоническом стихе), это повышает ритмообразующую роль ударений, а следовательно, и ритмико-интонационную самостоятельность слов и объединенных одним сильным ударением словосочетаний.

Возможность варьирования положения ударений в Д. обусловливает его исключительную ритмическую гибкость, позволяя ему передавать естественную интонацию речи с ее градацией ударений по силе. Ритмическое многообразие Д. возрастает по мере его развития: если вначале каждая доля здесь несла ударение (т. е. было строго выравнено количество ударений по строкам), то начиная со второго десятилетия 20 в. все чаще встречаются неполноударные формы.

Д. называют иногда паузником (термин С. Боброва). В нек-рых стиховедческих работах (М. Гаспарова, А. Колмогорова, А. Кондратова и др.) Д. называется стих с урегулированным количеством свободно располагающихся в строке ударений.

Появляясь изредка в русской поэзии 18 и первой половины 19 в., Д. широко входит в нее с конца 19 в.

Лит.: Колмогоров А., Прохоров А., О дольнике современной русской поэзии, «Вопр. языкознания», 1963, № 6; 1964, № 1; Гаспаров М., Статистическое обследование русского трехударного дольника, «Теория вероятностей и ее применения», 1963, т. VIII, в. 1.

А. Карпов.

ДО́ХМИЙ (от греч. dóchmios — кривой) — в античном стихосложении стопа количеством в восемь *мор* (см.), состоящая из краткого, двух долгих, краткого и долгого слогов (◡— — ◡ —). Возможность замены долгих слогов краткими, а кратких — убыстренными долгими создает большое богатство ритмических вариаций Д. Д. употреблялся только в лирических частях трагедий, в наиболее патетических местах обычно двух- и трехстопные дохмические стихи чередовались с ямбами и другими размерами. В русском переводе Д. передавался или «кольцовским стихом» (◡ ◡ — ◡ ◡: «Не своей руки пал|ты жертвою...»), или дольником (◡—◡◡— и ◡◡—◡—: «Смотрите теперь | на отца вы все...»— первый перевод Ф. Ф. Зелинского, второй — С. В. Шервинского).

Лит.: Денисов Я. А., Дохмий, М., 1892; его же, Дохмий у Эсхила, Харьков, 1898.

М. Гаспаров.

ДРА́МА (от греч. dráma — действие) — один из основных родов художественной лит-ры (наряду с эпосом и лирикой). Специфика Д. как рода лит-ры заключается в том, что она, как правило, предназначается для постановки на сцене. «Драматическая поэзия не полна без сценического иск-ва: чтобы понять вполне лицо, мало знать, как оно действует, говорит, чувствует, — надо видеть и слышать, как оно действует, говорит, чувствует» (Белинский В. Г., Собр. соч., в 3 т., т. 1, 1948, с. 351. — *Разр. авт.*). «Только при сценическом исполнении драматический вымысел получает вполне законченную форму... — писал А. Н. Островский. — Драматическое искусство, принадлежа литературной своей стороной к искусству словесному, другой стороной — сценической — подходит под определение искусства вообще. Все, что называется в пьесе сценичностью, зависит от особых художественных соображений, не имеющих ничего общего с литературными. Художественные соображения основываются на так называемом знании

сцены и внешних эффектов, т. е. на условиях чисто пластических» (Островский А. Н., Полн. собр. соч., т. 12, 1932, с. 43). Речь идет о таких средствах художественной выразительности, как игра актеров, мизансцены, декорации, музыка, звуковые и световые эффекты и т. п. То, что Д. служит решающим компонентом театральной постановки, ее литературной основой, определяет и специфические особенности поэтики Д., отличающие ее от эпоса и лирики. В Д. образы людей характеризуются «и словом, и делом самосильно, без подсказываний со стороны автора» (Горький М.). В Д. отсутствует присущая эпосу авторская повествовательная речь, содержащая оценку внутреннего состояния героев, описывающая обстановку действия и т. п. Единственным средством обрисовки действующих лиц в Д. является их собственная речь (диалоги, монологи, реплики) и поступки, к-рые как бы вбирают в себя все то наиболее существенное, что могло бы быть рассказано о них в повествовательных жанрах лит-ры. Собственно авторский комментарий к пьесе (описание обстановки или же атмосферы действия, поведения, жестов персонажей) ограничивается, как правило, ремарками, имеющими у нек-рых драматургов (напр., у Б. Шоу и Л. Леонова) весьма развернутый характер.

Аристотель определял Д. как «подражание действию... посредством действия, а не рассказа...». «Самосильность» обрисовки действующих лиц, а также чисто сценические границы (пьеса идет не более трех-четырех часов) обусловливают необходимость особой концентрации в отображении в Д. жизненных конфликтов, особой экономности и остроты в выявлении социальной и индивидуальной природы персонажей, их характеров. История иск-ва подтверждает, что Д. особенно бурно развивается в те периоды, когда в самой действительности происходят крупные сдвиги, идет острая борьба новых, прогрессивных общественных форм с отжившими, старыми. Д. не без основания считается самым трудным родом лит-ры. Об одной из этих трудностей, касающихся создания в Д. психологически углубленных характеров, сказано у Гегеля: «...характера одна главная сторона должна выступать как господствующая, однако в пределах этой определенности должны всецело сохраниться живость и полнота, так что индивидууму оставляется возможность показывать себя с различных сторон, ставить себя в многообразные ситуации и раскрывать богатство развитой в себе внутренней жизни в многообразных проявлениях» (Гегель, Соч., т. 12, М., 1938, с. 243). Другая, не менее сложная задача возникает всякий раз перед писателем, стремящимся к воссозданию в Д. широких, эпических по своему размаху картин действительности. Ведь природа сюжета Д. своеобразна, он имеет гораздо более узкие пределы, чем эпос (по количеству действующих лиц, охвату времени и т. п.). Со стремлением расширить границы Д., отразить в ней широкое многообразие, пестроту явлений действительности мы встречаемся в пьесах Шекспира, к-рый смело чередует сцены трагического и комического характера, вводит в свои произведения «пестрый плебейский фон», что сообщает его пьесам «богатство и живость действия», в драматургии Пушкина («Борис Годунов»), к-рый стремится преодолеть жесткие временные и пространственные границы Д., выводит на сценические подмостки народ, художнически исследует «судьбу человеческую, судьбу народную». Поиски эпических форм в Д. особенно усилились в 20 в., что связано с резким обострением классовой борьбы, с ростом революционного движения (пьесы Р. Роллана, Б. Брехта, Шона о'Кейси, Вл. Маяковского, К. Тренева, Вс. Вишневского и др.). Конкретные способы эпизации Д. многообразны: если у Брехта она достигается активным вторжением в пьесы субъективно-авторского, публицистического начала, к-рое апеллирует не столько к чувствам, к сопереживанию, сколько к разуму зрителей, то у Вишневского, при всей публицистичности, трибунности его творче-

ства, реальные явления действительности предстают в гораздо менее «препарированном», нежели у Брехта, виде, а у Тренева субъективно-авторское начало вообще отсутствует, эпизация в его пьесах достигается за счет введения реальных картин жизни, народных сцен во всей их масштабности и объективированности.

Одной из характернейших черт Д. на новой ступени ее развития является усилившаяся тенденция к выявлению драматизма внутреннего мира личности, вступающей в конфликт с враждебными ей силами или же преодолевающей противоречия в собственной духовной, психологической сфере. Утончаются средства психологического анализа, все большую роль приобретает подтекст, «подводное течение». Серьезнейшая реформа в этой области принадлежит А. Чехову, к-рый оказал исключительное влияние на процесс развития современной Д. не только у нас (творчество Горького, обогатившего эти тенденции новым, социалистическим содержанием; Л. Леонова, А. Афиногенова, А. Арбузова, В. Розова, В. Пановой, А. Володина и др.), но и за рубежом (творчество Б. Шоу и др.).

Иногда Д. называют также литературное произведение, написанное в форме диалога, но не предназначенное автором для постановки на сцене («Д. для чтения», нем. — Buchdrama, Lesedrama, англ. — closet drama).

От понятия Д. как одного из родов лит-ры отличается понимание Д. в более узком смысле, как одного из видов или — как иногда называют — одного из жанров Д. (наряду с трагедией, комедией, водевилем, мелодрамой и т. д.). Д. как вид — это пьеса, в основе к-рой лежит конфликт серьезного, сложного и острого характера, находящий в финале свое, но отнюдь не трагедийное или комедийное разрешение (напр., «Любовь Яровая» К. Тренева, в основе к-рой — коллизия между супругами Яровыми, оказавшимися во время гражданской войны по разные стороны баррикады; пьеса кончается полным разрывом между ними).

На первоначальном этапе своего развития Д. была одним из составных элементов сложного художественно-обрядового акта, включавшего хор, диалог, пляску, пантомиму и т. д. Эта нераздельная связь особенно долго сохранялась на Востоке (Индия, Китай). Постепенно Д. выделилась из этого синкретического целого. Европейская Д. зародилась в древней Греции, в период господства рабовладельческой демократии, и достигла своего особого расцвета в трагедиях Эсхила (525—456 гг. до н. э.), Софокла (497—406 гг. до н. э.), Еврипида (ок. 480—406 гг. до н. э.) и в комедиях Аристофана (ок. 446—385 гг. до н. э.). Теоретическое обобщение творческой практики греческих поэтов и драматургов нашло в «Поэтике» Аристотеля (учение об иск-ве как подражании, о познавательной роли иск-ва, о конкретных особенностях композиции трагедии, о катарсисе и т. п.). Осмысляя первоначальную ступень истории Д., в развитии действия к-рой огромное место занимали силы, стоящие над человеком (фатум, рок, мифологические герои и т. п.), Аристотель считал главенствующей в Д. фабулу, а не характер человека, к-рый являлся производным от этой фабулы, от событий. Герои в античной Д. выступали с уже готовыми, сформировавшимися характерами, к-рые демонстрировались по ходу действия. На Востоке первые значительные достижения Д. наблюдаются в рабовладельческой Индии, в трагедиях Калидасы (4—5 вв.). В средние века развитие Д. было подчинено церкви, она находила претворение в формах литургической Д., носившей подчеркнуто дидактический и аллегорический характер. В этот же период происходит постепенное, но настойчивое подтачивание изнутри, обмирщение форм литургической Д., а также *мистерии* (см.), *моралите* (см.), *мираклей* (см.) под воздействием традиций народного, площадного, скоморошеского театра. Развитие средневековой светской Д. наблюдается на Востоке (в Китае) в 13—14 вв. (пьесы «Западный флигель», «История лютни» и др.).

Бурный расцвет Д. происходит в эпоху Возрождения, причем с особой силой в Англии (К. Марло, 1562—93, Бен Джонсон, 1573—1637 и в особенности В. Шекспир, 1564—1616, — величайший драматург всех времен и народов, страстный проповедник гуманизма, запечатлевший в своих пьесах целую галерею могучих, необычайно объемных характеров, яркие, полные жизненных противоречий картины действительности) и Испании (Лопе де Вега, отчасти Кальдерон). Уже не фатум, не предопределенные «высшими силами», божественным промыслом судьбы персонажей движут действие Д. эпохи Возрождения (как и вообще Д. нового времени), а сам человек, с его индивидуальным характером, с его волей. В 17 в. на смену реализму Возрождения выступают новые противоборствующие настроения. Уже в творчестве Кальдерона исследователи отмечают черты *барокко* (см.). Барочная Д. получает особое развитие в Германии, отражая и аристократическую реакцию эпохи контрреформации (Лоэнштейн), и трагизм тяжелых десятилетий Тридцатилетней войны (Грифиус). В специфических условиях укрепления абсолютизма во Франции и борьбы против феодальной фронды формируется классицизм с его точной регламентацией драматургической структуры (рационалистическое построение конфликта и строгая расстановка героев, «три единства»). Трагедия классицизма — «высокая» трагедия, приподнятая над будничной прозой, отвергающая все низменное как недостойное большого иск-ва. Но великие мастера классицизма Корнель, Расин (позднее Вольтер) насыщали свои трагедии огромным моральным и гражданским пафосом. Главная тема — борьба долга и страсти (в «Сиде», в «Горации») — до сих пор сохраняет свое непреходящее общественное звучание.

Классицизм выдвинул и величайшего комедиографа в мировой лит-ре Мольера, сумевшего, однако, выйти за узкие рамки тех эстетических норм, к-рые позже были сформулированы теоретиком классицизма Буало («Поэтическое иск-во», 1674).

В 18 в. возникает Д. Просвещения, отразившая острый конфликт между «третьим сословием» и феодализмом. Д. этой эпохи отнюдь не однозначна по своему направлению. Если в творчестве Альфьери в Италии и в особенности Вольтера во Франции ощутима опора на тенденции классицистской Д., к-рые, однако, служат им для выражения несвойственных прежней классицистской Д. тираноборческих взглядов, для того, чтобы высказать протест против фанатической преданности власти, заявить революционные идеи (трагедии М. Ж. Шенье), то в творчестве ряда других писателей (Дж. Лилло в Англии, Д. Дидро, Л. Мерсье во Франции и др.) формируются совершенно новые жанры «мещанской» трагедии, «мещанской» Д., к-рые оперируют материалом, игнорировавшимся идеологами «высокой» классицистской Д. Героями таких пьес становятся представители «третьего сословия», с их явно идеализируемыми моральными добродетелями. Теоретические принципы нового направления в Д., пришедшего на смену поэтике классицизма, нашли свое отражение в трудах Д. Дидро и Г. Лессинга. Ценное в этих трудах — отрицание умозрительных, ограничительных принципов классицистской Д., пафос борьбы за демократизацию театра и Д., за расширение их тематики, за внесение в Д. социально-бытовой конкретности.

Именно просветители первыми обосновали активную преобразующую роль театра. По словам Л. Мерсье, театр представлял собой «самое действительное и самое целесообразное средство вооружить непреодолимой силой человеческий разум». С 18 в. в историю лит-ры входит термин «Д.» как видовое понятие, к-рое впоследствии наполняется иным, несравненно более широким, емким общественно-эстетическим содержанием. С героическим аспектом «мещанской» Д., направленным против тирании феодалов и сословного неравенства, мы встречаемся в творчестве Лессинга («Эмилия Галотти») и Шиллера («Коварство и любовь» и др.). К монументальным, шекспировским формам

в Д. устремлялся И. Гете, в творчество к-рого («Гец фон Берлихинген», «Эгмонт») нашли отзвук настроения общеевропейского предреволюционного подъема. К обобщенно-философским формам просветительской драмы стремились Лессинг в «Натане Мудром» и Гёте в «Фаусте». В жанре комедии в это время выступили: во Франции — П. Бомарше с «Женитьбой Фигаро», пронизанной страстным пафосом прославления «третьего сословия», свободолюбивого плебейства, утверждения его места под солнцем; в Англии — О. Голдсмит, Г. Филдинг, Р. Шеридан, в Италии — К. Гольдони.

Наиболее сильным течением в Д. с начала 19 в. становится романтизм. Во Франции целая революция в театре была связана с именем В. Гюго (постановки в 30-х гг. его пьес — «Эрнани», 1830, «Король забавляется», 1832, «Рюи-Блаз», 1838). Ему же принадлежит и теоретическое обоснование романтизма (в предисловии к драме «Кромвель», 1827). Гюго резко критикует классицизм с его сословной регламентацией, сковывающими правилами «трех единств». Выдвигая против авторитета Буало великий пример Шекспира, Гюго, однако, истолковывает его творчество в духе романтических принципов, призывая к изображению резких контрастов жизни, к сочетанию возвышенного и гротескного, трагического и комического. Драма для него — «концентрирующее зеркало», «превращающее мерцание в свет, а свет в пламя».

Романтики в известной мере посягают на объективность Д. как вида лит-ры, вносят в нее субъективный элемент, заставляют непосредственно почувствовать авторское отношение к изображенным явлениям, нередко как бы сливая голос героя и голос автора. Эта общая черта романтической Д. не исключает, однако, большого жанрового ее многообразия. В западноевропейской лит-ре первой половины 19 в. заметно выделились такие жанры, как комедия-сказка («Кот в сапогах» Л. Тика), проблемно-историческая драма («Принц Фридрих Гамбургский» Г. Клейста), философская драма (мистерия Байрона «Каин»), трагедия рока («Праматерь» Ф. Грильпарцера). Интерес к историческим сюжетам был преобладающим (у Гюго, А. Дюма, Ю. Словацкого, Г. Клейста и др.). Отказавшись от рационализма школы Буало, романтики, однако (и это соответствовало их эстетическим позициям), отнюдь не преодолели односторонности в изображении человеческого характера. Романтический герой — чаще всего человек необычной судьбы, и действует он в исключительных обстоятельствах. Но в отличие от классицистов романтики красочно изображают обстановку, в к-рой действуют герои, щедро вводя черты *местного колорита* (см.). Изображение больших страстей, острых конфликтов героя с окружающей средой, мастерство в изображении душевных волнений, осознанного трагизма человеческой личности — все это явилось важным вкладом романтиков в развитие Д. Во второй половине 19 в. поиски романтического героя находят своеобразное выражение в драматургии Р. Вагнера, обратившегося к германской мифологии («Кольцо Нибелунгов») и к средневековым сюжетам. Г. Ибсен, начав свой путь романтическими Д. на легендарно-исторические сюжеты, в зрелые годы дает образцы Д. нового типа — Д. критического реализма, обогащенной мастерством психологического анализа («Нора», «Столпы общества»). На драматургии Ибсена сказалось также значительное влияние эстетики натурализма («Привидения») и символизма (поздние Д.).

Нереалистические течения конца 19 — нач. 20 в. коснулись и развития Д. Натуралистическая Д. ярче всего представлена в творчестве раннего Г. Гауптмана. Натуралистические теории, в том числе идея наследственности («Перед восходом солнца»), в этих Д. сочетаются с постановкой острых социальных вопросов. Особенно значительна в этом плане Д. «Ткачи» (о восстании в Силезии в 1844 г.). Натуралистическая Д. характеризуется ослаблением динамизма (т. н. «Д. состояния» — Zustandsdrama). Подробные ремарки

ориентируют постановщика на скрупулезное воспроизведение деталей быта. Т. о., натуралистическая теория вступила в противоречие с самим принципом действия, отличающим Д. как род лит-ры.

Более богата, но и более противоречива история символистской Д. Наряду с ущербно-декадентскими идеями, настроениями безысходности, темой смерти (Метерлинк, Гофмансталь) символистская Д. отражала смутные искания прогрессивных драматургов («Потонувший колокол» Гауптмана) и даже привлекала революционных писателей («Зори» Верхарна).

По-новому преломляются в начале 20 в. традиции романтической Д. в пьесах Р. Роллана, пронизанных жизнеутверждающим революционным пафосом, народностью (Д. из цикла «Театр революции»). Выдающийся мастер Д. 20 в. Б. Шоу многообразно использует разные традиции Д. прошлого, соединяет сатирический гротеск с реалистическим изображением быта. Излюбленный романтиками прием контраста Шоу переосмысляет для парадоксальных столкновений, создавая новый жанр Д. — социальной и философской Д.-памфлета. Шоу сочетает реализм с условностью — одной из главных примет Д. 20 в.

Условность, отказ от реалистического воспроизведения быта и абстрагирование художественного образа наиболее ярко проявились в Д. немецкого и австрийского экспрессионизма (Газенклевер, Верфель, Э. Толлер), возникшего в переломные годы первой мировой войны и революционной ситуации в ряде стран Европы. Экспрессионистская драма заменила живой образ оголенно социальным (Рабочий, Миллионер) или общечеловеческим родовым понятием (Человек, Женщина), тенденция провозглашалась открыто, на сцене обнаженно была представлена борьба идей и принципов. Экспрессионистская Д. явилась антитезой к натуралистическому бытовизму и развлекательному буржуазному театру и всяческой безыдейности.

Д. левых экспрессионистов — важный этап в процессе становления революционного театра 20 в., хотя вскоре, уже в начале 20-х гг., стала очевидна ограниченность ее художественных средств.

Развитие революционной Д. обостряло и усиливало идейное размежевание в европейском театре 20 в. Уже в 20-е гг. начинает складываться метод социалистического реализма в драматургии Б. Брехта, Шона О'Кейси, Ф. Вольфа. При этом в эстетическом плане сталкивались две тенденции: бытового правдоподобия в традиции реализма 19 в. и условности, того, что Брехт называл эффектом очуждения (см. *Очуждения эффект*). Условность в эстетике прогрессивной Д. не противоречит ее жизненности и помогает более острому выявлению социальных проблем. В буржуазном театре отказ от правдоподобия часто служит средством ухода от жизни, от ее действительных противоречий, условность становится самоцелью, возникает новая форма Д. декаданса — драма «абсурда» (С. Беккет, Э. Ионеско и др.).

В прогрессивной Д. последних лет усиливается тяготение к постановке философских проблем (Ж.-П. Сартр, А. Миллер, Ф. Дюрренматт, М. Фриш), часто на условном или легендарно-историческом материале. Одновременно развивается бытовая Д., особенно ярко представленная в итальянском неореализме (Э. де Филиппо). Значительное внимание привлекает во многом противоречивое, но исполненное напряженных исканий творчество Ю. О'Нила, Д. Б. Пристли, Ж. Ануйя, Т. Уильямса, Д. Осборна, Э. Олби и др.

Русская Д. начала складываться еще в древний период русской культуры — в фольклоре, народных играх и обрядах, связанных с крестьянским трудом и бытом (хороводные игры, свадебные обряды). Литературная Д. возникла в России в связи с прогрессивными реформами Петровского времени. Произведения т. н. «школьной Д.», появившейся в 17 в., прославляли реформы Петра, высмеивали их противников («Владимир» Феофана Прокоповича). Развитие русской Д. 18 в. проходит под знаком классицизма, в к-ром на-

глядно отразилась идеология «просвещенного абсолютизма» (творчество А. Сумарокова). Пьесы русских «классицистов» отличаются рационалистичностью, бедностью действия, односторонностью и тенденциозностью обрисовки характеров, выспренностью языка. У истоков русской реалистической Д. стоит сатирическая комедия Д. Фонвизина «Недоросль», исполненная ненависти к язвам крепостнического строя (по методу еще связанная с классицизмом). Пафос служения идеям декабристского движения, патриотический подъем 1812 г. определили непреходящую ценность таких произведений, как «Горе от ума» Грибоедова, «Борис Годунов» А. Пушкина. В последекабристский период развитие передовой русской Д. происходило в борьбе с охранительной драматургией, стремившейся утвердить незыблемость монархистско-крепостнических устоев (Н. Кукольник, Н. Полевой). Реакционной Д. противостояли, с одной стороны, романтическая Д. Лермонтова («Маскарад»), а с другой — сатирическая Д. Гоголя, с его «Ревизором», раскрывшим всю неприглядность, гнилость чиновно-крепостнической действительности. Традиции социально-обличительной Д., исполненной гуманистического пафоса, были подхвачены и продолжены в творчестве А. Островского, пьесы к-рого представляют собой подлинную драматургическую энциклопедию русской действительности предреформенного и пореформенного периода. Творчество Островского отмечено большим жанровым разнообразием (драмы, комедии, исторические хроники, сцены, трагедии и т. д.). По сравнению с драмами Грибоедова, Гоголя и др. пьесы Островского отличаются большей степенью конкретизации социально-бытовой атмосферы. Сатирическая традиция гоголевской Д. получила развитие в пьесах М. Салтыкова-Щедрина («Смерть Пазухина» и др.) и А. Сухово-Кобылина («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина»). Видное место в русской Д. конца 19 в. занимает творчество Л. Толстого, отразившее нечеловеческие условия существования крестьянства, паразитизм господствующих классов, лицемерие, лживость их моральных устоев («Власть тьмы», «Плоды просвещения», «Живой труп»). Глубокий предреволюционный кризис, страстную жажду основательных перемен, протест против бескрыло-обывательского существования, недостойного настоящего человека, и в то же время весьма смутное представление о конкретных путях завоевания новых, справедливых форм жизни на земле воплотила драма Чехова («Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад»).

Новый этап в развитии русской и мировой Д. определило собой творчество А. М. Горького, на пьесах к-рого («Мещане», «Враги», «Дети солнца», «Варвары») лежит отсвет революционной борьбы пролетариата с буржуазией за свои права; они проникнуты гневным отрицанием изжившего себя буржуазно-помещичьего строя. Именно в пьесах Горького впервые в истории мировой Д. подлинным героем стал герой самой истории — человек труда, пролетарий, революционер, твердо осознавший свою высокую и ответственную миссию преобразователя жизни. Опираясь на завоевания Чехова, Горький утверждал принципы Д., основанной на особой остроте социальных конфликтов, «драматизме мысли», подчеркнутой идеологичности героев, нефабульном способе сюжетостроения и т. п. Вокруг Горького группировались писатели из содружества «Знание» (С. Найденов, Е. Чириков, Н. Гарин-Михайловский, С. Юшкевич, Л. Андреев, Д. Айзман); социально-демократический пафос их лучших пьес противостоял тому потоку декадентской Д., к-рый был примечателен для Д. на рубеже 19 и 20 вв. (Ф. Сологуб, ряд пьес Л. Андреева и др.).

Перед советской Д., явившейся детищем Октября, встала необычайно сложная и в то же время благодарная задача: запечатлеть облик нового героя — человека новой морали, духовный мир к-рого воплотил бы в себе опыт строительства коммунизма. «Наши молодые драматурги находятся

в счастливом положении, — писал М. Горький, — они имеют перед собой героя, какого еще никогда не было, он прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем дон-Кихоты и Фаусты прошлого» (Горький М., Собр. соч., т. 26, 1953, с. 420). Впитав в себя все лучшее, наиболее ценное, что оставила в наследство русская и мировая драматургическая классика, наша Д. за пятьдесят с лишним лет своего развития создала собственные творческие традиции. Коммунистическая идейность, партийность, гражданский пафос, деятельное вторжение в жизнь, связь с помыслами и делами народа-труженика, созидателя, устремленность в завтрашний день — таковы главнейшие традиции советской Д., прочно стоящей на позициях социалистического реализма.

Развитие советской Д. прошло через несколько этапов, обусловленных этапами развития нашей страны. В период гражданской войны преобладающее место в практике Д. занимали формы открыто-публицистического, агитационного театра (массовые действа, агитсцены и т. д.), для к-рых было характерно приподнято-романтическое ощущение революционных событий, пафос множеств, пристрастие к символике и аллегориям. Образцом в этой области явилась «Мистерия-буфф» В. Маяковского (1918; вторая редакция — 1921). В те же годы обозначилась и конкретно-бытовая линия в Д., представлявшая собой первые опыты социально-бытовой пьесы, правда, заметно осложненные натуралистическими тенденциями (пьесы А. Неверова, А. Серафимовича, А. Вермишева и др.). 20-е гг. отмечены утверждением психологизма в советской Д., широким обращением к традициям драматургической классики, к «человековедению». В этом отношении благотворную роль сыграл выдвинутый А. Луначарским в 1923 г. лозунг «Назад к Островскому!». Вместе с тем наблюдается резкое усиление эпических тенденций, к-рые сочетаются с психологически углубленным раскрытием образа отдельной личности (героико-революционная драма В. Билль-Белоцерковского, К. Тренева, Б. Лавренева, Вс. Иванова). В эти же годы советская Д. начинает осваивать современную тематику — тему труда («Рельсы гудят» В. Киршона), становления новой, социалистической личности («Чудак» А. Афиногенова); развивается сатирическая Д. («Воздушный пирог» Б. Ромашова, «Зойкина квартира» М. Булгакова, «Баня», «Клоп» В. Маяковского, «Выстрел» А. Безыменского).

В 30-е гг. — годы всенародного трудового подъема первых пятилеток — особенно усиливается идейно-воспитательная роль советской Д. На первый план выходит тема творческого труда, социалистического созидания, к-рая приобретает наиболее яркое воплощение в пьесах Н. Погодина («Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг» и др.), В. Катаева («Время, вперед!») и др. Процесс коллективизации запечатлен в пьесах Ю. Яновского «Ярость», Н. Погодина «После бала» и др. О процессах перевоспитания интеллигенции под воздействием социалистического строительства рассказывают пьесы «Страх» А. Афиногенова, «Скутаревский» Л. Леонова и др. Отчетливо обозначаются в Д. тенденции лирически окрашенного, «детализированного» психологизма («Далекое», «Машенька» А. Афиногенова, «Таня» А. Арбузова и др.). Новые особенности наблюдаются в эти годы в развитии историко-революционной Д.: происходят поиски формы советской трагедии («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Гибель эскадры» А. Корнейчука). Советская Д. впервые обращается к воплощению образа В. И. Ленина («Человек с ружьем», «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «На берегу Невы» К. Тренева, «Правда» А. Корнейчука). В 30-е гг. развертываются острые споры вокруг вопросов о стиле, поэтике, жанрах советской Д. Большим событием в жизни советской Д. этих лет было появление пьес Горького («Егор Булычев и другие», «Достигаев и другие», вторая редакция «Вассы Железновой»). Социально-философская значительность и богат-

ство идейного содержания, высокое иск-во лепки характеров, основанное на сплаве в художественном типе «общеклассового» и «индивидуального», замечательное словесное мастерство — все это послужило прекрасной школой для советских драматургов. Значительную роль в развитии советской Д. сыграли и статьи Горького «О пьесах», «О социалистическом реализме», «О языке». Принципиальным вкладом в теорию Д., к-рый послужил надежным ориентиром не только в оценке состояния советской Д., но и в постижении всего предшествующего ее опыта, в определении перспектив ее развития, было опубликование в 1932 г. писем К. Маркса и Ф. Энгельса к Лассалю по поводу трагедии «Франц фон Зикинген» и писем Энгельса к М. Каутской и М. Гаркнесс по вопросам лит-ры, где было дано определение основных особенностей реализма (о необходимости сочетания в Д. большой глубины, осознанного исторического смысла с шекспировской живостью и богатством действия; о типических характерах и типических обстоятельствах, о тенденциозности и художественности и т. д.).
Великая Отечественная война нашла отражение в таких произведениях, как «Нашествие» Л. Леонова, «Русские люди» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука. Сила наиболее значительных пьес военных лет — в том, что в них так же, как и в лучших произведениях прозы и поэзии этих лет, «переплетались страстная публицистика и вдохновенная лирика, широкая эпическая поступь времени и трепетная исповедь сердца современника...» («Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет», 1956, с. 18).
Нелегок, противоречив был путь развития Д. в послевоенные годы. Вскоре после окончания войны появился ряд заслуживающих внимания произведений, в к-рых содержалась попытка раскрыть морально-политические истоки одержанной победы, трезво оценить международную обстановку, сложившуюся после войны («Победители» Б. Чиркова, «За тех, кто в море!» Б. Лавренева, «Русский вопрос» К. Симонова). Вместе с тем в эти годы появляются серые пьесы с шаблонизированным конфликтом между «хорошим» и «лучшим», подменяющим подлинные противоречия действительности, односторонне трактуется революционное прошлое («Незабываемый 1919-й» Вс. Вишневского). У части драматургов и театральных деятелей наблюдаются настроения послевоенной «передышки», тенденция к поверхностному, развлекательному репертуару.
Восстановление ленинских норм в общественно-политической жизни страны сказывается, естественно, и на развитии Д. Она обращается к жизненно важным проблемам и конфликтам современной советской действительности, ведущей в ней становится тема доверия к человеку, тема социалистического гуманизма («Персональное дело», «Океан» А. Штейна, «Крылья» А. Корнейчука и др.). Усиливается внимание к морально-психологической проблематике, к росту социалистической личности советского человека, для к-рого мерилом являются социальные и этические принципы коммунизма («Золотая карета» Л. Леонова, «В добрый час!» В. Розова, «Иркутская история» А. Арбузова, «Все остается людям» С. Алешина, «Океан» А. Штейна и др.). Возрождаются подлинно демократические традиции в решении историко-революционной Д. («Семья» И. Попова, «Третья Патетическая» Н. Погодина, «Вечный источник» Д. Зорина, «Шестое июля» М. Шатрова и др.).
Для развития Д. на современном этапе примечательны интенсивные поиски в области стиля и жанра: писатели ищут средства более точного, «сейсмографического» выявления психологии современного человека, с этой целью нередко прибегают к использованию условности (авторское вмешательство в действие пьес, материализация внутренних монологов, временные смещения и т. п.). Другое дело, что использование условных приемов в нек-рых пьесах носит необязательный

характер и вызывается скорее следованием моде.

В Отчетном докладе XXIV съезду были отмечены успехи литературы и театра: «Появились новые произведения и постановки, которые реалистично, с партийных позиций, без приукрашивания, но и без смакования недостатков освещают прошлое и настоящее нашего народа...» («Материалы XXIV съезда КПСС», М., 1971, с. 87). Вместе с тем, было сказано, что хорошая, актуальная тема не всегда получает серьезную художественную разработку. Это относится и к Д.

Одним из существенных пробелов современной Д. является недостаточное внимание к разработке героической линии в воплощении образов современников. Слишком мало полноценных пьес, в к-рых были бы запечатлены героические деяния нашего рабочего класса, крестьянства, творческой интеллигенции во всей их волнующей красоте и величии, во всем своеобразии их духовного мира. Между тем эта линия представляет собой одну из коренных и славных традиций советской Д.

Советская Д. многонациональна. Творчество представителей братских литератур вносит свои национальные краски в единую по своей идейной направленности и высоким целям Д. социалистического реализма.

Развитие русской Д. — лишь один — хотя и чрезвычайно значительный — из путей развития многонациональной советской Д., находящей в каждой лит-ре своеобразные формы творческого воплощения, к-рые не могут быть охвачены в кратком обзоре. Д. в первые послеоктябрьские годы в ряде литератур выступала в качестве ведущего жанра, поскольку в частности позволяла включить в литературный процесс народы с мало распространенной до революции грамотностью, открыть путь их творческой самодеятельности по всей стране. Уже с 1918 г. начинают возникать самодеятельные театры, в годы гражданской войны было написано более тысячи драматургических произведений. В этом процессе советская Д. находила неисчерпаемый источник для творческого роста. Имена А. Корнейчука, А. Довженко (Украина), Я. Коласа, К. Крапивы (Белоруссия), А. Якобсона (Эстония), Н. Заряна (Армения), С. Вургуна (Азербайджан), М. Ауэзова (Казахстан), К. Яшена (Узбекистан), Ш. Дадиани (Грузия), Д. Гулиа (Абхазия) и мн. др. представителей Д. народов СССР стали достоянием советской и зарубежной сцены.

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1—2, М., 1957; Аристотель, Поэтика, Л., 1927; его же, Об иск-ве поэзии, М., 1957; Буало Н., Поэтическое иск-во, М., 1957; Дидро Д., Собр. соч., т. 6, М., 1946; Бомарше П., Очерк о серьезном драматическом жанре, в его кн.: Избр. произв., М., 1954, с. 41—62; Лессинг Г. Э., Гамбургская драматургия, М. — Л., 1936; Шиллер Ф., Собр. соч., т. 6, М., 1957; Гёте И., Статьи и мысли об иск-ве, М., 1936; Гегель Г., Драматическая поэзия, Соч., т. 14, М., 1958, с. 329—98; Шлегель А. В., Чтения о драматической лит-ре, в кн.: Литературная теория немецкого романтизма, Л., 1934; Гюго В., Предисловие к «Кромвелю», Собр. соч., т. 14, М., 1956; Роллан Р., Народный театр, Собр. соч., т. 14, М., 1958; Брехт о театре. Сб. ст., пер. с нем., М., 1960; Пушкин А. С., Полн. собр. соч., 2 изд., т. 7, М., 1958; Белинский В. Г., О драме и театре, М. — Л., 1948; Добролюбов Н., Темное царство, Полн. собр. соч., т. 2, М., 1935; его же, Луч света в темном царстве, Полн. собр. соч., т. 2, М., 1935; Толстой Л. Н., О Шекспире и драме, Полн. собр. соч., т. 35, М., 1950; Плеханов Г. В., Иск-во и лит-ра, М., 1948; Луначарский А. В., О театре и драматургии. Избр. ст., т. 1—2, М., 1958; М. Горький о лит-ре, М., 1961; Волькенштейн В., Драматургия, 3 изд., М., 1960; Кургинян М. С., Драма, в кн.: Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры лит-ры, М., 1954, с. 238—362; Горбунова Е., Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера, М., 1963; Богуславский А. О., Диев В. А., Русская советская драматургия. Основные проблемы развития, [т. 1—2], М., 1963 — 65; Очерки истории русской советской драматургии. 1917—34, Л. — М., 1963; Фролов В., Жанры советской драматургии, М., 1957; Холодов Е., Композиция драмы, М., 1957; Головащенко Ю., Героика гражданской войны в советской драматургии, Л., 1957; О современнике и современности. Русская советская драматургия наших дней. Сб. ст., М., 1964; История многонациональной советской лит-ры, в 6 тт., тт. I—IV, М., 1970—1972; История советского драматического театра, в 6 тт., М., 1966—1971;

В. Диев.

DÚBIA (от лат. dubium — сомнительный) — в собраниях сочинений писателей-классиков так называется особый отдел произведений, принадлежность к-рых данному автору не может считаться доказанной безусловно; их называют также условно принадлежащими или приписываемыми.

Появление таких произведений связано с *атрибуцией* (см.) анонимных (см. *Аноним*) или псевдонимных (см. *Псевдоним*) произведений: при достаточности доказательств, бесспорно решающих вопрос об авторской принадлежности произведения, оно печатается в основном составе издания, а при недостаточности или неполной убедительности доказательств — в отделе Д.

В практике изданий встречаются случаи отнесения к отделу Д. произведений, бесспорно принадлежащих данному автору, но печатающихся по неавторитетным источникам, содержащим искаженный текст произведения. Такое использование отдела Д. является неверным: он должен содержать только приписываемые автору произведения, независимо от достоверности их текста.

Е. Прохоров.

ДУ́МА (термин принадлежит фольклористам, старинное название — «рыцарская песня») — народная украинская лиро-эпическая песня, исполняемая мелодическим речитативом под аккомпанемент кобзы или бандуры. Д. делятся на две основные тематические группы — исторические («казацкие») и социально-бытовые и отличаются традиционной композицией (запев, развертывание сюжета с частыми лирическими отступлениями и концовка — «славословие»). Для стиля их характерны символические картины, отрицательные *параллелизмы, ретардация, тавтологические обороты, единоначатия.*

Д. состоит из неравнострочных тирад (периодов), завершенных в смысловом и интонационном отношении. Строки неравносложны (от четырех до двадцати и более слогов); рядом стоящие стихи имеют часто одинаковое число ударений и в большинстве случаев скреплены рифмой. Иногда целые тирады охватываются монорифмой. Вот, напр., начало думы «Брат и сестра»:

То не сизая кукушка в лесу куковала,
Не мелкая пташка в саду щебетала, —
Сестра брата издалека призывала,
Поклон посылала...
И т. д.

(Пер. Б. Турганова)

К. Ф. Рылеев, хорошо знакомый с украинским фольклором, назвал «думами» свои стихотворения на исторические темы.

Лит. и тексты: Колесса Ф., Українські народні думи, т. 130—132, Львів, 1920—22; Українські народні думи та історичні пісні, за ред. М. Рильского и К. Гуслистого, Київ, 1955; Рильский М., Героїчний епос українського народу, Київ, 1955; Кирдан Б. П., Украинские народные думы (XV—нач. XVII в.), М., 1962; Нудьга Г. А., Народний поетичний епос України, в кн.: Думи, Київ, 1969.

А. Жовтис.

Е

ЕВФЕМИ́ЗМ — см *Эвфемизм.*

ЕВФО́НИЯ — см. *Эвфония.*

ЕДИНИ́ЦА РИТМИ́ЧЕСКАЯ — в стихотворной речи закономерно повторяющиеся соизмеримые речевые отрезки. В русском стихе, где ритм организуется упорядоченностью расположения ударений, эта соизмеримость определяется системой распределения ударных и безударных слогов. В основном ритмической единицей стиха является стихотворная строка — речевой отрезок, относительно самостоятельный в смысловом и интонационном отношении (об этом свидетельствует заканчивающая его постоянная — константная — пауза) и соизмеримый с соседними благодаря общности системы распределения ударных слогов. Распространенная теория, согласно к-рой за ритмическую единицу принимается стопа, не учитывает, что: 1) стопы встречаются лишь в силлабо-тоническом стихе, да

и здесь строгость чередования ударных и безударных слогов практически не выдерживается; 2) стопы не расчленяются в произношении и потому не создают ритмического движения.

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

А. Карпов.

ЕДИНОНАЧА́ТИЕ, или а н а́ ф о р а (от греч. anaphorá — вынесение вверх) — распространенная стилистическая фигура, состоящая в повторении начальных частей двух и более относительно самостоятельных отрезков речи (слов, полустиший, строк, строф, фраз и т. д.):

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид...
(А. П у ш к и н)

Анафора может быть не только словесной, но и звуковой, с повторением отдельных созвучий:

Ч е р н о глазую девицу,
Ч е р н о гривого коня!..
(М. Л е р м о н т о в)

синтаксической:

Мы не скажем командиру,
Не расскажем никому.
(М. С в е т л о в)

На анафоре может строиться целое стихотворение:

Почему, как сидишь озаренной,
Над работой пробор наклоня,
Мне сдается, что круг благовонный
Все к тебе приближает меня?
Почему светлой речи значенья
Я с таким затрудненьем ищу?
Почему и простые реченья
Словно темную тайну шепчу?
Почему как горячее жало
Чуть заметно впивается в грудь?
Почему мне так воздуху мало,
Что хотел бы глубоко вздохнуть?
(А. Ф е т)

И. Трофимов.

ENJAMBEMENT, а н̆ ж а н б е м а́ н (франц. — перенос) — перенос части синтаксически целой фразы из одной стиховой строки в другую, вызванный несовпадением заканчивающей строку постоянной ритмической паузы с паузой смысловой (синтаксической):

Всегда кипит и зреет что-нибудь
В моем уме. Желанье и тоска
Тревожат беспрестанно эту грудь.
(М. Л е р м о н т о в)

Строка при этом теряет обычную для нее интонационную законченность. Различают три основных вида Е.: 1) rejet — фраза, заполняющая первую строку, заканчивается в начале следующей:

Забудь сама, что видишь пред собой
Царевича.
(А. П у ш к и н)

2) coutre-rejet — фраза, начинающаяся в конце первой строки, целиком заполняет вторую:

Но царь
На все глядел очами Годунова...
(А. П у ш к и н)

3) double-rejet — фраза, начинающаяся в конце строки, заканчивается в начале следующей:

Московских беглецов
Обворожил. Латинские попы
С ним заодно.
(А. П у ш к и н)

Чрезвычайно эффектен по своей эмоциональной выразительности строфический Е.:

В наши великие, трудные дни
Книги не шутка: укажут они
Все недостойное, дикое, злое,
Но не дадут они сил на благое.
(Н. Н е к р а с о в)

Редко встречается слоговой Е.:

Вы играли уж при мер-
цанье утра бледной лампе
Танцы нежные химер.
(И. А н н е н с к и й)

Функции Е. в стихе разнообразны, пауза, возникающая при этом, носит ярко экспрессивный характер, резко выделяя следующее за ней слово. В зависимости от контекста Е. приобретает определенный эмоциональный смысл, передавая повышенную эмоциональную напряженность речи, способствуя созданию разговорной интонации и т. д. Нередко появление Е. отмечает точку высшего напряжения в стихе:

До зари в груди дрожала, ныла
Эта песня — эта песнь одна.
(А. Ф е т)

Вообще Е. усиливает выразительность стиха, отчетливыми экспрессивными паузами передавая внутреннее содержание речи — до комизма:

В ней вкус был образованный. Она
Читала сочиненья Эмина, —
(А. Пушкин)

до высокого трагизма:

Не могу, не должен
Я за тобой идти. Я здесь удержан
Отчаяньем, воспоминаньем страшным.
(А. Пушкин)

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

А. Карпов

Ж

ЖАНР (от франц. genre — род, вид). Это понятие в качестве литературоведческого термина возникло во Франции в 16 в. для обозначения поэтических рода и вида, намеченных еще в поэтике Аристотеля. Буало, Готшед и Сумароков дали этому термину истолкование с позиций классицизма. Большую роль в определении термина сыграли Гегель, революционно-демократическая критика (особенно ст. В. Г. Белинского «Деление поэзии на роды и виды») и выступления Г. В. Плеханова.

В современном лит-ведении термин употребляется в различных значениях. Одни ученые в соответствии с этимологией слова называют так литературные роды: эпос, лирику и драму. Другие под этим термином подразумевают литературные виды, на к-рые делится род (роман, повесть, рассказ и т. д.). Это понимание является, пожалуй, самым распространенным.

Несмотря на различия в конкретном понимании термина, под Ж. понимается повторяющееся во многих произведениях на протяжении истории развития лит-ры единство композиционной структуры, обусловленной своеобразием отражаемых явлений действительности и характером отношения к ним художника.

Понятие рода — наиболее обобщающее и исторически устойчивое. Деление лит-ры на роды можно проследить с самых древних эпох, оно вызвано необходимостью различного подхода к изображению основных форм проявления человеческой личности: объективно, во взаимодействии с другими людьми и событиями, во всей сложности жизненных процессов (эпос), субъективно в переживаниях и раздумьях (лирика) и, наконец, в действии, в конфликте (драма). Выбор объекта изображения ведет к выбору тех или иных художественных средств (см. *эпос, лирика, драма*). Но род никогда не может существовать непосредственно, он всегда проявляется через вид. Понятие вида менее широкое, чем род, видов гораздо больше. В пределах каждого рода различали в разные исторические периоды развития литературы виды: в эпосе — *эпопею, былину, сказку, роман, повесть, поэму, рассказ, очерк, басню, анекдот;* в лирике — *эпиграмму, эпитафию, эпиталаму, идиллию, эклогу, песню, романс, послание, элегию, думу, гимн, дифирамб, оду, мадригал, канцону;* в драме — *трагедию, комедию, драму* и т. д. Принципы деления на виды в эпосе определяются гл. обр. характером изображения жизненного процесса, уровнем его сложности (предмет эпопеи — важное для всего народа событие, предмет рассказа — отдельный эпизод), в лирике — особенностями выражаемого чувства (торжество — гимн, печаль — элегия), в драме — характером отношения к изображаемому (возвышенность действий — трагедия, осмеяние — комедия). В истории лит-ры однородные виды получали зачастую различные наименования, не всегда имели четкие грани (рассказ-новелла, рассказ-повесть, повесть-роман и т. д.).

Но и виды — еще не окончательные конкретные формы литературных произведений. Сохраняя всякий раз общие родовые признаки и структурные особенности вида, каждое литературное произведение несет в себе и своеобразные черты, диктуемые

запросами жизни, особенностями материала и особенностями таланта писателя, т. е. имеет неповторимую «жанровую форму». Эта третья жанровая категория является наиболее конкретной, при характеристике ее учитывается не только тематическое своеобразие содержания, но и особенности идейно-эмоциональной трактовки изображаемого (сатирический роман, лирическая комедия и т. д.). Каждому такому «жанру» или «жанровой форме» свойственны специфические приемы художественного воплощения. В этом случае действует основная закономерность, характеризующая Ж. как единство содержания и формы при ведущей роли содержания. Но в отличие от рода и вида последняя жанровая категория оказывается чрезвычайно изменчивой. В лит-ре происходит постоянная смена индивидуальных «жанров» или «жанровых форм», «жанровых разновидностей», вызванная тем, что общественное развитие, бесконечно изменяя человеческую личность, требует от писателей поисков новых путей ее эстетического познания и изображения. Но какой бы неповторимой ни была та или иная жанровая форма, сквозь ее призму непременно просвечивают особенности одного из трех родов с их различными видами. Формирование новых жанровых разновидностей определяет медленную, многовековую эволюцию родов и видов, история «жанров», «жанровых форм» имеет существенное значение для понимания истории лит-ры. Марксистскому пониманию Ж. в современном буржуазном лит-ведении противопоставляются две концепции. Стоя на метафизических позициях, буржуазные исследователи оказываются не в силах понять диалектически сложного единства (исторически устойчивый род, проявляющийся в исторически изменчивых разновидностях), они пытаются анализировать понятие Ж. как априорное и при этом впадают в две крайности. Одни делают акцент на неизменности категорий Ж., видя в нем, по существу, только родовую категорию. Его рассматривают как нечто данное лит-ре, появившееся сразу в законченном виде. Задача исследователя заключается при этом в том, чтобы найти исходную образцовую форму и ее описать. Дальнейшая же история Ж. чаще всего сводится, с их т. з., к постепенной утрате канонических черт, к разложению формы.

Другие исследователи сосредоточивают внимание только на своеобразии жанровых разновидностей и, видя их бесчисленность, приходят к отрицанию устойчивости понятия Ж. Их работы превращаются в мелочную каталогизацию жанровых форм, что, с одной стороны, затуманивает представление об индивидуальности авторской жанровой формы, а с другой — приводит к забвению особенностей рода и вида.

Лит.: Аристотель, Об иск-ве поэзии, М., 1957; Буало, Поэтическое иск-во, М., 1957; Гегель, Лекции по эстетике, ч. III, Соч., т. XIV, М., 1958, с. 222—399; Белинский В. Г., Разделение поэзии на роды и виды, Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954; Веселовский А. Н., Три главы из исторической поэтики, в его кн.: Историческая поэтика, Л., 1940, с. 200—383; Поспелов Г.Н., К вопросу о поэтических жанрах, «Докл. и сообщ. филологич. фак-та МГУ», 1948, в. V, с. 58—64; Теория лит-ры. Роды и жанры лит-ры, М., 1964.

С. Калачева, П. Рощин.

ЖАРГÓН, или арг*ó* (франц. jargon) — искусственный язык, понятный лишь определенному кругу людей, связанных общностью целей или интересов. Для различных целей к Ж. обращались подпольные работники, военные и др. Ж. пользовались как условным языком (говором), отбирая специально зашифрованные понятия и термины, слова и обороты речи, к-рые могли бы понять только посвященные или единомышленники. Жаргонизм (или арготизм) — слово, взятое в том или ином Ж. для характеристики персонажа в художественном произведении.

В. Козловский.

ЖАРГОНИ́ЗМ — см. *Жаргон.*

ЖЕ́НСКАЯ РИ́ФМА — см. *Рифма.*

ЖИТИЯ́ СВЯТЫ́Х, или агиография (от греч. hágios — святой и gráphō — пишу) — в христианских средневековых литературах жизнеописания святых. В центре Ж. идеализированный возвышенный образ

героя, стойкого борца за веру, отважного победителя чудовищ и злых сил, мудреца. В Ж. вошли многие древние дохристианские сюжеты: змееборчество и освобождение красавицы (Ж. Георгия Победоносца, Федора Тирона, Петра и Февронии), легенда о Фаусте (Ж. Киприана и Устины), сказка о мудрой крестьянской девушке (Ж. Петра и Февронии), византийская обработка биографии Будды (Ж. Варлаама и Иоасафа) и т. д. Образцом Ж., рисующих победу святого над дьяволом и его «искушениями», было Ж. Антония Великого, написанное Афанасием Александрийским (4 в.). Причудливая фантастика Ж. Антония Великого привлекла внимание многих художников (в частности, Г. Флобера, 1821—80 — «Искушение святого Антония», 1874). На панегирическую средневековую европейскую агиографию оказал большое воздействие византийский писатель 10 в. Симеон Метафраст. Из древнерусских Ж. наибольший литературный интерес представляют Ж. Бориса и Глеба, Михаила Тверского, Александра Невского, Сергия Радонежского. Как показал еще В. О. Ключевский, Ж. являются не историческим повествованием, а литературным жанром с определенным шаблоном (раннее благочестие героя, дар чудотворения, подвиги, посмертные чудеса). В связи с общим процессом «обмирщения» лит-ры на русской почве в 17 в. Ж. превращаются сначала в биографию (Ж. Юлиании Лазаревской, написанное ее сыном Д. Осорьиным), а затем в автобиографию (Ж. протопопа Аввакума, им самим написанное).

Лит.: Ключевский В. О., Древнерусские жития святых как исторический источник, М., 1871; Рудаков А. П., Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии, М., 1917; Гудзий Н. К., История древней русской лит-ры, 7 изд., М., 1966; Лихачев Д. С., Человек в лит-ре древней Руси, М. — Л., 1958; Робинсон А. Н., Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследования и текст, М., 1963.

В. Кузьмина.

ЖЫР — стихотворная форма, наиболее распространенная в казахской, каракалпакской, киргизской (ы р), татарской и башкирской (й ы р) народной поэзии: семи-, восьмисложный стих. Обыкновенно исполняется речитативом под аккомпанемент кобыза или домбры. Чисто декламационное чтение произведений типа «жыр» свойственно уже нашему времени.

Ж. не имеет четко выраженной строфической формы, хотя в крупных эпических произведениях, к-рые, как правило, написаны Ж., имеются отдельные четверостишия, шестистишия, скрепленные общей рифмой. Стихи в Ж. объединены между собой не строфическим построением, а более крупной, нежели строфа, поэтической единицей, к-рую можно назвать периодом. Она высказывается как бы на одном дыхании, напр. (стихотворение казахского поэта-классика Махамбета Утемисова «Боевого коня не покрыв седлом»):

Боевого коня не покрыв седлом
И точеной пики не взяв с собой,
Не изъездив вольных просторов верхом
Так, чтоб грудь рассекала воздух степной;
Тебеньки у седла в поту не сгноив,
И потник свой, как масло, не растопив,
Шесть малта не имея пищи дневной,
С боевого коня всю жизнь не сходя,
Так, что дома покинутый сын-дитя
Станет взрослым и сам обрастет бородой;
Не изведав голод, жажду и зной,
Не сдружившись в пути с ненастьем, нуждой,
Когда редок и мяса кусок простой;
Не покинув ложа супруги своей,
Не познав долготы бессонных ночей,
А к утру не став бледней мертвеца;
Не кладя тебеньки другой стороной,
Кол железной подушкой не подложив,
В старый череп голову не превратив, —
Не достигнет успеха герой!

(Пер. А. Никольской)

Являясь самой распространенной формой казахского и киргизского фольклора, о чем свидетельствует творчество Махамбета Утемисова и Джамбула Джабаева, а также и грандиозный киргизский эпос «Манас», Ж. используется и в современной поэзии, напр. в творчестве классика казахской поэзии послеабаевского периода Султанмахмуда Торайгырова.

Мурат Хамраев.

ЖЫРАУ — в казахском, киргизском, каракалпакском фольклоре так в древности называли *акына* (см.),

к-рый не только исполнял, но и создавал песни и стихи дидактического характера. Известными казахскими Ж. были: Сыпара-Ж., Шалгез-Ж., Бухар-Ж., Татикара-Ж., Сабыр-Ж. Только исполнитель произведений, созданных другими, — жыршы.

Из современных Ж. наибольшей известностью пользовался Мурын-Ж. Сенгербаев (1860—1952).

Мурат Хамраев.

З

ЗАВЯ́ЗКА — начало противоречия (конфликта), составляющего основу *сюжета,* исходный эпизод, момент, определяющий последующее развертывание действия художественного произведения. З. может быть глубоко мотивированной предшествующим изложением *экспозиции,* и в этом виде она сообщает повествованию логическую последовательность и ясность. Таковы З. «Грозы» А. Н. Островского, «Накануне» И. С. Тургенева и «Тихого Дона» М. Шолохова. Но З. может быть и внезапной, неожиданной, немотивированной, открывающей произведение без всякой экспозиции, и тогда она придает особую остроту развитию действия. Именно так начинает роман «Что делать?» Чернышевский. Немотивированной З. широко пользуется Ф. М. Достоевский, создавая впечатление таинственности, загадочности.

А. Ревякин.

ЗАГА́ДКА — вид устного творчества; замысловатое иносказательное описание предмета или явления, предлагаемое как вопрос для отгадывания; задается с целью испытать сообразительность, развивает способность к поэтической выдумке. Такое назначение обнаруживает художественную природу З. В обиходных вещах и прозаических явлениях З. открывает поэтическую сторону. Описание предмета сочетается с его эстетической оценкой: «Не князь по породе, а ходит в короне» (петух), «Стоит Егорий в полуугорье, копьем подпирается, шапкой покрывается» (стог). Народная эстетика обнаруживает в З. свою трудовую основу. Она выражается в предметах З. (соха, жернова, мельница и пр.), в характере иносказаний — в образах, посредством к-рых описывается умалчиваемый предмет («Секу, секу — не высеку, рублю, рублю — не вырублю» (солнечный луч). Поэтические представления в З. нередко связаны с бытом из исторического прошлого народа: «Крепь-город да Бел-город, а в Беле-городе воску брат» (куриное яйцо); здесь предмет З. уподоблен строению средневекового города. З. воспроизводит мир в разнообразной диалектике объективных связей: «От воды родится, воды боится» (соль). Образность З. нередко условного характера и опирается на традицию: «Бурая корова через прясло глядит» (солнце). Образы таких загадок навеяны мифологией и древними условными обозначениями, с к-рыми З. связана в своем происхождении. Традиционная условность в З. получила художественную мотивировку. Классовые симпатии и антипатии в З. преимущественно выражены через образы, используемые как иносказания: «Стоит попадья, тремя поясами подпоясана» (кадка).

Помимо широко распространенной метафорической иносказательности, в З. столь же часты метонимии: «По горам, по долам ходит шуба да кафтан» (овца), олицетворения: «Сутул, горбат, все поле перешел, все суслоны перечел» (серп), различные сравнения, в том числе отрицательные: «Рябо, да не пес, зелен, да не лук, вертится, как бес, и повертка в лес» (сорока). Вместо описаний нередок диалог: «Криво да мимо, куда побежало?» — «Зелено лукаво, тебя стерегчи» (околица и поле). Многообразная ритмика З. всегда связана с характером воспроизводимого предмета: «Потату-потаты! Токату-токаты! И яички ворохом не-

сутся» (молотьба), «Через путь прядыш!» (заяц).

Лит. и сборники: Худяков И. А., Великорусские загадки, М., 1861; то же [2-е более полн. изд.], в кн.: Этнографический сборник Русского географического об-ва, в. 6, СПБ, 1864; Садовников Д. Н., Загадки русского народа, СПБ, 1875; то же, СПБ, 1876; то же, СПБ, 1901; то же, М., 1959; Рыбникова М. А., Загадки, М. — Л., 1932; Колесницкая И. М., Народные загадки, в кн.: Русское народное поэтическое творчество, М., 1956, с. 207—19; Аникин В. П., Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор, М., 1957; Митрофанова В. В., Загадки, Л., 1968.

В. Аникин.

ЗА́ГОВОР (от «говорить») — на ранних стадиях общественного развития словесная формула, имевшая якобы сверхъестественную силу (напр., во время жатвы: «Жнива ты, жнива, подай мне силу на новую жниву»). Земледельческие, охотничьи, медицинские, любовные и т. п. З. были связаны с суеверными представлениями о магическом действии слова и первоначально сочетались с различными обрядами. З. имели различное назначение: привороты, отвороты, обереги, наговоры и т. п.

Широкое использование в них выразительных словесных поэтических средств (звуковых повторов, ритма и т. п.) связало их с художественным творчеством народа в качестве своеобразного фольклорного жанра. На Руси следы З. встречаются в письменных документах с 11 в.

Лит.: Майков Л., Великорусские заклинания, СПБ, 1869; Забылин М., Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия, ч. 1—4, М., 1880; Познанский Н., Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул, П., 1917; Богатырев П., Заговоры, в кн.: Русское народное поэтическое творчество, 2 изд., М., 1956.

В. Василенко.

ЗАДЕРЖА́НИЕ — см. *Торможение.*

ЗАКА́З СОЦИА́ЛЬНЫЙ — лозунг, выдвинутый в 1920-х гг. теоретиками «Лефа» (О. Бриком, Б. Арватовым и др.). Вместе с лозунгом «лит-ры факта» составлял основу теоретической программы «Лефа». З. с. в лефовской интерпретации означал служение писателя классу, диктующему ему тематику и проблематику произведений. Наряду с верным в основе утверждением классовости литературы лозунг З. с. нес в себе идеи упрощения творческого процесса, сведения на нет идеологии писателя. Творческий процесс лишался познавательного значения и уподоблялся производству «вещи», отношения класса и писателя подчас истолковывались как отношения «заказчика» и «производителя». Задача писателя сводилась, т. о., к исполнению, к словесной обработке социального задания. «Поэт — мастер слова, речетворец, обслуживающий свой класс, свою социальную группу. О чем писать — подсказывает ему потребитель. Поэты не выдумывают тем, они берут их из окружающей среды. Работа поэта начинается с обработки темы, с нахождения для нее соответствующей словесной формы» (Брик О. Так называемый «формальный метод», «Леф», 1923, № 1, с. 214). Так «Леф» смыкался с формализмом. Лефовцы принципиально противопоставляли поэта — мастера высшей квалификации — поэту-творцу. «Мы не жрецы-творцы, а мастера-исполнители социального заказа» (Маяковский В., Брик О., Наша словесная работа, «Леф», 1923, № 1, с. 41). Отрицание познавательной сути творческого процесса приводило к апологии «факта», «документа» в лит-ре, к противопоставлению газетных жанров романистике старой лит-ры. Журналы «Леф» (за 1923—25 гг.) и «Новый Леф» (1927—28) служили теоретической и творческой трибуной теории З. с.

В целом ошибочная, теория З. с. была проникнута в то же время чрезвычайно ценным для лит-ры 20-х гг. пафосом служения задачам социалистического строительства. Большое значение теория З. с. имела для творческой практики В. Маяковского (см. ст. «Как делать стихи») и др. поэтов-лефовцев. Лозунги и теория З. с. в лефовской интерпретации были подвергнуты в 20-е гг. критике со стороны других творческих писательских группировок.

Лит.: Арватов В., Иск-во и производство. Сб. ст., М., 1926; Нусинов И. М., Социальный заказ, «Лит-ра и марксизм», 1928, № 2; Спор о социальном заказе, «Печать и революция», 1929, № 1; Сурма Ю., Слово в бою. Эстетика Маяковского и литературная борьба 20-х годов, Л., 1963.

Л. Чернец.

ЗАКЛИНА́НИЕ (от «заклинать») — магический *заговор* (см.), имеющий характер приказа, запрещения, страстной просьбы и т. п. (напр., для удачного улова рыбы удочкой: «Рыба свежа, наживка сильна, клюнь да подерни, ко дну потяни»). З. и заговор в разговорной речи трактуются как синонимы.

В. Василенко.

ЗАМЕДЛЕ́НИЕ — см. *Торможение.*

ЗА́МЫСЕЛ А́ВТОРСКИЙ — творческий набросок художника, намечающий основу поэтического произведения.

З. а. можно рассматривать как первоначальную общую схему будущего произведения. В этом случае он является и первой ступенью творческого акта. Изучение творческой истории произведения поэтому начинают с рассмотрения первоначального З. а.

В зависимости от творческой индивидуальности первоначальный З. а. проявляется у художников в различных формах. Он может зреть и вынашиваться постепенно, принимая все более отчетливые очертания, он может вырасти из отдельного образа, сцены или возникнуть под влиянием к.-л. идеи (в лирике из слова или даже интонации, «гула», по выражению Маяковского. — «Как делать стихи»).

Знание З. а. в ряде случаев помогает точнее раскрыть идейный смысл произведения. Как известно, драма Лессинга «Эмилия Галотти» (1772) заканчивается гибелью героини: ее закалывает родной отец. Этот финал нередко вызывал недоумение у зрителя, ибо он был недостаточно мотивирован. Но, оказывается, Лессинг еще в 1758 г. сообщал в одном из писем, что собирается написать пьесу о «бюргерской Виргинии». Т. о., в З. а. «Эмилии Галотти» была уже намечена важная поэтическая параллель с легендой о римской девушке Виргинии. А в древнем Риме убийство Виргинии отцом явилось поводом для народного восстания, в результате к-рого была свергнута власть децемвиров (один из к-рых посягал на честь девушки).

Свидетельством непрерывной эволюции З. а. являются несколько редакций драмы «Маскарад» и поэмы «Демон» М. Лермонтова, романа Л. Толстого «Война и мир» и т. д. Сказанное особенно распространяется на монументальные произведения, творческая концепция к-рых может быть не ясна авторам в начале их работы.

Так, З. а. «Фауста» возник у молодого Гёте в 1772—73 гг., а концепция сложилась только в 1797—98 гг. (уже после того, как в 1790 г. был опубликован большой фрагмент драмы).

Рассматривая З. а. не только как первоначальный набросок плана произведения, но иногда и как творческую концепцию произведения в ее эволюции, следует сделать вывод о том, что окончательное оформление З. а. происходит в конце работы над произведением. В художественном творчестве наряду с «муками слова» существуют «муки» З. а. Они связаны часто с поисками темы, к-рая является важнейшей составной частью З. а. Так, Н. Гоголю при его огромном таланте и великолепном знании жизни нужно было получить от Пушкина «темы» «Ревизора» и «Мертвых душ», чтобы развернуть их затем в оригинальные художественные полотна. По существу это были темы З. а.

З. а. может оставаться невоплощенным. Так трагедии А. Грибоедова «Радамист и Зенобия» и «Грузинская ночь» остались в стадии набросков плана и не получили художественного оформления. З. а. может быть воплощен частично. Известна, напр., обширная по первоначальному З. а. повесть А. Пушкина «Гости съезжались на дачу», из к-рой написаны три небольшие главки. Неоконченным остался и роман А. Пушкина «Рославлев».

Т. о., З. а. — одна из сторон процесса художественного творчества,

во многом определяющая его результат. Уже в З. а. ярко проявляются особенности мировоззрения художника и его таланта.

Л. Крупчанов.

ЗАУ́МНЫЙ ЯЗЫ́К, ЗА́УМЬ — понятие, выдвинутое футуристами (см. *футуризм*), отстаивавшими право поэта «выражаться не только общим языком... но и личным... не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным». Отказываясь от значения слова и тем самым от его коммуникативной функции, теоретики и практики З. я. — Крученых, Хлебников и др. — сводили язык к произвольному выражению того или иного состояния личности в непонятном для других наборе звуков, т. е. к языку «для себя», лишенному к.-л. смысла. Тем самым З. я. превращался либо в междометия («у-бе-щур») чисто эмоционального характера, либо в звукоподражания («чурлю журль») и т. п., отвечая своей обедненностью обедненности самого содержания футуристической поэзии с ее представлением о литературном творчестве как узко языковом изобретательстве. Вместе с тем в призыве к «самовитому слову» был известный положительный элемент в том смысле, что он полемически был направлен против той условности языка, к-рая отличала поэтику *символизма* (см.). С другой стороны, у В. Хлебникова словотворчество (безотносительно к его иллюзорному обоснованию самим Хлебниковым) шло по другому пути — отыскивания новых словообразований, сохранявших корневую основу слова и в этом смысле получавших уже значение неологизмов, зачастую в той или иной мере оправданных («творяне», «замеса», «могатырь», «смехачь», «зазовь», «чареса», «миларь» и пр.).

Эта реальная языковая основа была в известной мере воспринята Маяковским, Кирсановым, Асеевым и др., именно в этом направлении искавшими новые словообразования, не разрушавшие смысловую сторону слова.

Л. Тимофеев.

ЗАЧИ́Н — часть эпического фольклорного произведения (былины, сказки), к-рая предшествует экспозиции и представляет собой постоянную, повторяющуюся у разных авторов формулу (напр., «Кто бы нам сказал про старое, Про старое, про бывалое, Про того Илью, про Муромца?»). З. непосредственно подводит слушателей к восприятию сюжетного повествования. В этом его отличие от запева, к-рым обычно начинаются устные произведения народного творчества. Постоянные формулы запева не имеют прямого отношения к сюжету и ограничиваются лишь традиционными обращениями к слушателям. Между тем многие теоретики неоправданно отождествляют термины «З.» и «запев», хотя в творческой практике сказителей они лишь иногда сливаются. З. встречается и в произведениях профессиональных авторов, созданных на основе фольклорных источников или близких к ним по стилю.

А. Богданов.

ЗВУКОВА́Я ОРГАНИЗА́ЦИЯ РЕ́ЧИ — художественно-выразительное, выполняющее определенные стилистические функции применение в прозаическом или стихотворном тексте тех или иных элементов звукового состава языка: согласных и гласных звуков, ударных и безударных слогов, пауз, различных видов интонаций, однородных синтаксических оборотов, повторений слов и др.

Наиболее частой формой З. о. р. является повторение однородных звуковых элементов *(звуковые повторы)*, создающих различные виды симметрического звукового построения речи. Поскольку повторение однородных звуков, входящих в состав слов, связанных данным звуковым повтором, выделяет эти слова в речевом потоке, привлекает к ним внимание, постольку они произносятся в известной мере подчеркнуто сравнительно с другими, получают определенную интонационную значимость. В силу этого З. о. р. всегда связана с ин-

тонацией, имеет интонационное значение. Сами по себе однородные звуки насыщают всякую речь (в силу повторяемости в огромном количестве слов весьма ограниченного количества фонем) и стилистически нейтральны, неощутимы в художественно-выразительном плане, но именно в связи с интонацией, отмечающей весомые в смысловом или эмоциональном отношении слова, они становятся уже выразительным средством, образуют интонационно-звуковую систему речи, тесно связанную с лексической, синтаксической, эмоционально-смысловой ее структурой.

В этом смысле значение З. о. р. может быть раскрыто лишь в данном контексте, в связи с общей выразительной направленностью речи персонажа или авторской речи в целом.

В нек-рых работах делаются попытки понять З. о. р. как автономную в эстетическом смысле систему, создающую определенным подбором звуков тот или иной звукообраз, или звуковую гамму (звукопись), как бы уже независимо от смысла слов, в к-рые входят данные звуки. Поскольку звукоподражание *(ономатопея)*, т. е. имитация при помощи звуков речи тех или иных явлений действительности, в нек-рой (незначительной) мере присуща языку (ср. «Кукушка»), постольку она может иметь место и в З. о. р., но в столь же незначительной мере, так как подавляющее большинство явлений невоспроизводимо звуковыми средствами речи. Поэтому всякого рода попытки искать в художественной речи чисто звуковые картины малопродуктивны. Звучащая сторона речи приобретает мощное выразительное значение именно в неразрывной связи с остальными, в художественном единстве с ними.

В характеристике различных видов З. о. р. различают повторения звуков по их качеству (*ассонанс* — повторение гласных и *аллитерация* — повторение согласных) и по месту (*анафора, единоначатие* — повторение начальных, *эпифора*, концовка — конечных, *кольцо* — в начале и в конце, *стык* — в конце и в начале слов, фраз, стихотворных строк или полустиший и т. д.).

Наряду с участием З. о. р. в целостной выразительной системе организации индивидуального текста следует иметь в виду и ее типологическое значение в разграничении стиха и прозы, где такие постоянные формы повторений, как ритм, рифма, строфа, определяют уже специфичность самого типа речи (естественно, в зависимости от особенностей данного языка) как речи стихотворной, в отличие от прозы, не обладающей столь последовательно выраженными чертами звуковой симметрии.

Л. Тимофеев.

ЗВУКОВО́Й ПОВТО́Р — повторение одинаковых, сходных звуковых сочетаний в художественной речи. Вводя этот термин, О. Брик исследовал повторы только согласных звуков (см. его ст. «Звуковые повторы» в сб. «Поэтика», П., 1919, с. 58—98), в то время как в живой поэтической речи З. п. представляют собой многообразные сочетания согласных и гласных звуков. В звукописи абсолютно точные З. п. встречаются редко, обычно в них имеются разнообразные звуковые модуляции.

А. Гербстман.

ЗВУ́КОПИСЬ — см. *Звуковая организация речи.*

ЗВУКОПОДРАЖА́НИЕ — один из элементов звукописи, сущность к-рого заключается в наличии непосредственной связи между звуками слов и их смыслом. В самостоятельном виде встречается в народных загадках (З. действию, свойственному отгадке «Взял я с собой трах-тах-ту...», отгадка: ружье), скороговорках («От топота копыт пыль по полю несется»), баснях (З. кваканью лягушек: «О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить» — А. П. Сумароков). В основных жанрах поэзии и прозы З. в самостоятельном виде встречается редко. Общеизвестны пушкинские З.: «И

взвившись, занавес шумит» («Евгений Онегин», 1, XX), «Когда гремел мазурки гром» (там же, 5, XLII), «Шипенье пенистых бокалов», «Тяжелозвонкое скаканье по потрясенной мостовой» («Медный всадник») и мн. др.

А. Гербстман.

ЗИЯ́НИЕ (или шатус, от лат. hiatus) — устаревший термин, означающий стечение в стихе двух и более гласных, неблагозвучное для слуха:

Й у Ии и у се Иоанна.
(И. Сельвинский)

А. Гербстман.

И

ИДЕА́Л ЭСТЕТИ́ЧЕСКИЙ — художественное представление о желаемом или должном, точнее изображение прекрасного как должного. Применительно к лит-ре — это тот художественный мир, к-рый возникает в произведении из соотнесения жизни, как она есть и какой она должна быть в представлении писателя. Т. о., действительность получает изображение не только по законам исторической необходимости, но и по законам красоты. И. э. обладает максимальной полнотой выражения всех человеческих стремлений (в данных исторических условиях), является средством раскрытия многообразия жизни. Создавая образ, наделенный качествами эстетической нормативности и художественного совершенства, художник выносит оценку изображаемому, утверждает или отрицает его. И. э. требует соотнесения правды жизни с понятием цели художественного произведения. Употребление термина «И. э.» восходит к работам И. И. Винкельмана и затем Г. Э. Лессинга. Платон и Аристотель первые отметили, что в иск-ве человек получает максимальный простор для изображения жизни как возможного или осуществленного идеального (П л а т о н, Филеб, Полн. собр. творений, т. 4, Л., 1929, с. 112—13; А р и с т о т е л ь, Поэтика, с. 132—33). Это значило, что иск-во воссоздает нечто большее, чем художник видит в природе. Такое понимание И. э. уже содержит предпосылки как идеалистического объяснения иск-ва (предпочтение отдается воспроизведению несуществующего перед копированием оригинала), так и материалистического его понимания (анализа действительной диалектики реального и идеального).

Дальнейшее развитие и разработку И. э. получил в эпоху Возрождения в творчестве художников и теоретиков иск-ва (Леонардо да Винчи, А. Дюрера, Торквато Тассо, Микеланджело). В их творчестве, а также в трактатах Ж. Скалигера, Д. Фракасторо, Ф. Сиднея и др. утверждалась мысль о взаимосвязи и взаимообусловленности реального и идеального в иск-ве: поэты совершенствуют то, что есть; создавая идеальное, говоря о том, что должно или может быть, они помогают понять сущее. Классицизм, а затем Просвещение по-своему продолжали мысль о неразрывной связи И. э. с правдой жизни. Так, Буало заявлял: «Прекрасно только то, что истинно» (см.: Boileau, «Epitres», IX). И. э. античности был разработан И. И. Винкельманом («История иск-ва древности», 1933, с. 206—13), а также Г. Э. Лессингом (см. «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии», 1957). Они показали значение И. э. для понимания природы этого иск-ва, а также наметили различие между внешней формальной красотой и духовными идеалами.

И. э. был рассмотрен в немецкой классической философии. Уже А. Г. Баумгартен трактует идеал как совершенное произведение и требует, чтобы художник подражал природе, ибо тем самым он сможет приблизиться к идеалу (Baumgarten, «Aesthetik»). После Баумгартена намечается более отчетливое разграничение понятия И. э. и художественного совершенства, художественного качества произведения.

Понятие И. э. получает глубокую

разработку в эстетике Гегеля, к-рый определяет иск-во как проявление идеала прекрасного в конкретно-чувственной форме образа, т. е. «оформленной соразмерно своему понятию действительности» (Соч., т. 12, с. 78). Гегель видит специфику формы чувственного созерцания, свойственного иск-ву, в том, что здесь человек, «в противовес царству теней, которое являет нам идея», прибегает «к радостной, полнокровной действительности» (там же, с. 5). Гегель решительно возражает против понимания «красоты форм в качестве идеала» (там же, с. 177). Вместе с тем классическая немецкая идеалистическая эстетика рассматривает идеал прекрасного в иск-ве обособленно от общественных идеалов. В других случаях И. э. расценивается в значительной мере как средство снятия противоречий действительности, нахождения гармонического принципа. Д. Дидро первый подчеркнул познавательную функцию идеала (см.: Дидро, Собр. соч., т. 6, 1935—47, с. 594). В. Белинский, Н. Добролюбов, Н. Г. Чернышевский, ведя борьбу за сближение иск-ва с жизнью, обратили особое внимание на И. э. как средство преобразования действительности.

Марксистско-ленинская философия поставила ценность идеалов в прямую зависимость от их исторического претворения в действительность, раскрыв иллюзорность таких идеалов, за к-рыми не стоят реальные общественные силы, к-рые не основаны на понимании реальных исторических закономерностей. Марксизм показал, что с категорией идеала связаны все сферы общественного сознания и практической деятельности. «Человек не только изменяет форму того, что дано природой; в том, что дано природой, он осуществляет вместе с тем и свою сознательную цель, которая как закон определяет способ и характер его действий и которой он должен подчинять свою волю» (см.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 23, с. 189). Замечание В. И. Ленина о роли мечты для всякой деятельности отмечает характерную для человека способность ставить перед собой цель и добиваться ее осуществления, опираясь на закономерности действительности. Солидаризируясь с Л. Фейербахом, Ленин писал: «Человеку нужен идеал, но человеческий, соответствующий природе, а не сверхъестественный» (Полн. собр. соч., т. 29, с. 56). Развитие жизни подтверждает правильность прогнозов, базирующихся на глубоком понимании причин и следствий исторического развития.

И. э., сохраняя свое собственное содержание и специфику, тесно связан с общественными идеалами. По определению М. Горького, «эстетика — этика будущего» (Собр. соч., т. 24, с. 252). Художник средствами иск-ва вскрывает тенденции развития жизни, ставит вопросы о должном. И. э., так же как социальные, этические идеалы, обусловлен историческими и общественными обстоятельствами, своей эпохой. Он помогает понимать и предвидеть поступательное развитие действительности. Но если социальный идеал — это прежде всего основная цель движения общества, если этический идеал — это, как правило, категория нормативная, то И. э. включает и то и другое, представляя общеобязательность прекрасного.

И. э. неразрывно связан с изображением жизни человека, его поступков, помыслов, чувств, наконец, с мечтой о счастливом будущем. Воплощаясь в иск-ве, И. э. становится средством познания поступательного движения общества, воспитания нового человека. Тем самым он обретает силу примера, рисует конкретную человеческую деятельность, направленную к достижению общественных жизненных целей, реально воспроизводимую в опыте читателя, зрителя и т. д. В этом его особенная общественная действенность. При этом И. э., освещая все сферы и области человеческих взаимоотношений, становится своего рода мерилом ценности применительно ко всем отрицательным явлениям жизни, изображение к-рых приобретает особый смысл, поскольку вызывает представление о том И. э., к-рый

в них нарушен. Тем самым И. э. присутствует и в тех произведениях, где он не выступает как непосредственный предмет изображения, но остается его целью. На этом основан И. э, напр., в *сатире* (см.). В произведении И. э. чаще всего связывается и с определенным его носителем — *положительным героем* (см.). Эти свойства И. э. получают особое значение для иск-ва социалистического реализма, раскрывающего жизнь в ее революционном развитии. Современные советские исследователи (Б. Мейлах, Л. Тимофеев и др.) подчеркивают познавательно-воспитательную роль И. э. в советском иск-ве, его значение для художественного воплощения диалектики жизни и ее движения к коммунизму, для раскрытия истинности и реальности должного.

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Немецкая идеология, Соч., 2 изд., т. 3, с. 34; Маркс К., Тезисы о Фейербахе, там же, с. 3—4; его же, Капитал, там же, т. 23, с. 188—89; Энгельс Ф., Анти-Дюринг, там же, т. 20, с. 267—77; его же, Развитие социализма от утопии к науке, там же, т. 19, с. 208—209, 229—30; его же, Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии, там же, т. 21, с. 275; Ленин В. И., Материализм и эмпириокритицизм, Полн. собр. соч., т. 18, с. 356—67; его же, Великий почин, там же, т. 39, с. 12—25; его же, Философские тетради, там же, т. 29, с. 30—32, 47—49, 52, 55—56, 103—105; Аристотель, Об иск-ве поэзии, М., 1957, с. 127—34; Белинский В. Г., О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород»), Полн. собр. соч., т. 1, М., 1953, с. 262—71; его же, Рус. лит-ра в 1843 году, там же, т. 8, М., 1955, с. 89; Чернышевский Н. Г., Эстетические отношения иск-ва к действительности, Полн. собр. соч., т. 2, М., 1949; Гегель, Лекции по эстетике, Соч., т. 12, М., 1938, с. 95—287; Асмус В. Ф., Немецкая эстетика XVIII в., М., 1962; Гвоздарев А., Об эстетическом идеале и о прекрасном, в сб.: О литературном мастерстве, Ярославль, 1957, с. 7—43; Гей Н. К., Пискунов В. М., Эстетический идеал советской лит-ры, М., 1962; Мейлах Б. С., Об эстетическом идеале и эстетической оценке в художественной лит-ре, в его кн.: Вопросы лит-ры и эстетики, Л., 1958, с. 157—92; Рюриков Б. С., Эстетический идеал и вопрос о положительном герое, в его кн.: О богатстве иск-ва, М., 1956, с. 118—33; Тимофеев Л. И., Проблемы теории лит-ры, М., 1955, с. 54—57; Муриан В., Эстетический идеал, М., 1966.

Н. Гей.

ИДЕЙНОСТЬ (от греч. idéa — идея; первообраз, идеал) в лит-ре — выражение авторского отношения к изображенному, соотнесение этого изображенного с утверждаемыми писателями идеалами жизни и человека.

И. — необходимое качество всех подлинно художественных произведений, так как вне авторского понимания и оценки невозможен ни отбор воспроизводимых явлений, ни их объяснение, ни приговор над ними, т. е. все то, что и определяет великую миссию иск-ва и лит-ры как «учебника жизни». Замечательные писатели всегда, как об этом говорил А. П. Чехов, рисуя жизнь такой, какой она е с т ь, заставляют почувствовать, какой она д о л ж н а быть. Высокая И. является одним из обязательных условий красоты и силы литературного произведения (наряду и во взаимодействии с мастерством художественного воплощения), благодаря ей творения иск-ва и лит-ры и могут даровать людям наслаждение. О тесной связи между И. и осуществлением художниками их задач говорил В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин. Осуждая безыдейность и формализм в современных ему модернистских произведениях, Ленин заметил, что они не в состоянии выполнять истинного назначения иск-ва: возбуждать чувство прекрасного, приносить радость. На такую миссию иск-ва и лит-ры указывает и Программа Коммунистической партии, также подчеркивающая связь этой миссии с высокой И. художественного творчества в разделе «Повышение воспитательной роли литературы и искусства»: «Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями, играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания».

Тезис о наслаждении, к-рое дает иск-во, имеет многовековую историю, восходя к учению о *катарсисе* (см.) в «Поэтике» Аристотеля. В последующие века этот тезис был максимально уточнен и прочно вошел в прогрессивную эстетическую мысль, став достоянием не только теоретиков, но и самих творцов иск-ва. Речь шла о том, что наслаждение творениями иск-ва вызывается отнюдь не обязательно изображением чего-либо радостного, веселого (если бы дело обстояло только т. о., то из числа подлинно художественных произведений следовало бы исключить такие замечательные трагедийные создания, как «Король Лир», «Анна Каренина», «Тихий Дон»), а приобщением к тому пониманию жизни людей, к-рое выражено в этих творениях и дает возможность читателям, зрителям, слушателям именно так рассматривать и оценивать жизнь. Прекрасно охарактеризовал источник радости, полученной зрителями от великолепно сыгранного шекспировского спектакля, А. Н. Островский. «Радость и восторг, — сказал он, — происходят в зрителях оттого, что художник поднимает их на ту высоту, с которой явления представляются именно такими» (А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. 12, М., 1952, с. 167). Исходя из подобного же понимания этого вопроса, Добролюбов говорил, что благодаря Шекспиру человечество поднялось на несколько голов выше. В. И. Ленин, отмечая великое значение Л. Толстого, указывал, что в гениальном освещении Толстым эпоха подготовки революции в одной из стран, в к-рых господствовали крепостники, выступила как шаг вперед в художественном развитии всего человечества. Понятно, что такую роль играют прогрессивные идеи, соответствующие правде жизни, ходу истории, действительным тенденциям общественного развития. Именно великих прогрессивных писателей справедливо называл Чернышевский «руководителями людей к благородному понятию жизни и к благородному образу чувств» и так разъяснял свою мысль: «Читая их произведения, мы приучаемся отвращаться от всего пошлого и дурного, понимать очаровательность всего доброго и прекрасного, любить все благородное» (Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. 3, М., 1947, с. 312—313). Придавая большое значение высокой И., передовые мыслители неизменно призывали писателей быть на уровне высших достижений мысли своего века, постигать ведущие тенденции общественного развития, выражать заветные чаяния и устремления народных масс. Они вели борьбу с безыдейностью, с теорией *«искусства для искусства»* (см.), с реакционными воззрениями, к-рые неизбежно искажали представление о жизни, уводили от понимания происходящих в ней процессов. В условиях классово-антагонистического общества реакционные идеи подчас сказывались, а в странах капитала сказываются по сей день и в творениях великих писателей. Это объясняется противоречивостью сознания этих писателей, выражающих не только разум народный, но и порождаемые помещичье-буржуазным строем народные предрассудки. Достаточно вспомнить указанные В. И. Лениным противоречия в мировоззрении и творчестве таких гениальных писателей, как Л. Толстой и Достоевский, противоречия, отмеченные Энгельсом в произведениях Гёте и Бальзака. В подобных случаях классики марксизма-ленинизма всегда выявляли главное, ведущее качество того или иного писателя и исходили в своих оценках, гл. обр., именно из него. В то же время они не проходили мимо заблуждений и ошибок, свойственных каждому данному писателю. Так, высоко ценя названных величайших художников слова, Ленин отнюдь не собирался амнистировать предлагаемые Толстым «рецепты спасения человечества» и его «христианский анархизм», так же как и «архискверное подражание архискверному Достоевскому» в «Заветах отцов» Винниченко. А Энгельс прямо указывал на симпатии Бальзака к отживающей, исторически

уже нежизнеспособной французской аристократии, на его легитимизм. Выражение И. в творениях иск-ва и лит-ры по своему характеру и форме отличается от непосредственного понятийно-логического выражения И. в научных работах, публицистике и т. п. Художественное мышление, реализуемое в иск-ве и лит-ре, является мышлением в образах (см. *Образ*), в совокупности и взаимодействии к-рых только и раскрываются идеи художественных произведений. Поэтому Ф. Энгельс и указывал на то, что в них «тенденция (см. *Тенденциозность*) должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать»... (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 36, с. 333). Поэтому всякая попытка «вычитать» идею художественного произведения, не проникнув во всю идейно-художественную логику изображенных в ней характеров, ситуаций, эпизодов, явлений, совершенно бесплодна. Не случайно поэтому, что при сколько-нибудь одностороннем подходе, к-рый не учитывает живую полноту и целостность художественных произведений, даже в отношении небольших рассказов порой предлагаются совершенно противоположные трактовки. Так, долгое время «Старосветские помещики» Гоголя одними рассматривались как идиллия, другими же, напротив, как сатира. Не учитывался общий замысел гоголевского «Миргорода» — сборника, к-рый открывался изображением старосветской поместной жизни с ее буколическим характером, но в то же время и с сохранившимся в ней хотя и низшим, но все же человеческим чувством: привычкой-привязанностью старичков Товстогубов друг к другу, а завершался изображением новосветской жизни Миргорода в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Здесь, как показывал Гоголь, исчезает все человеческое: дружба подменяется внешней обходительностью, служение государству — заботой лишь о своем благополучии, деяния на благо своего народа, как это воспето Гоголем в «Тарасе Бульбе», — мышиной возней бывших «друзей» из-за злополучного слова «гусак».

Учитывая нерасщепляемость идейно-художественного ядра произведения иск-ва, наша критика и эстетика борются за высокую И. и силу изобразительности в произведениях социалистического реализма как за необходимые условия осуществления ими высокого назначения — воспитывать мысли и чувства строителей коммунистического об-ва.

Лит.: Маркс К., Письмо Ф. Лассалю 19 апреля 1859 г., в кн.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 29; Энгельс Ф., Письмо Ф. Лассалю 18 мая 1859 г., там же; его же, письмо М. Каутской 26 ноября 1885 г., в кн.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 36; его же, письмо М. Гаркнесс, начало апреля 1888 г., там же, т. 37; Ленин В. И., Партийная организация и партийная литература, Полн. собр. соч., т. 12; его же, Лев Толстой, как зеркало русской революции, там же, т. 17; Воробьев В. Ф., Ленин о лит-ре. Семинарий, Киев, 1970; Лессинг Г. Э., Гамбургская драматургия, М.—Л., 1936; Белинский В. Г., Взгляд на русскую лит-ру 1847 г., Полн. собр. соч., т. 10, М., 1956; его же, Письмо к Н. В. Гоголю, там же; Чернышевский Н. Г., Эстетические отношения иск-ва к действительности, Полн. собр. соч., т. 2, М., 1949; Добролюбов Н. А., Темное царство, Собр. соч., т. 5, М., 1962; Храпченко М. Б., Мировоззрение и творчество, в сб.: Проблемы теории лит-ры, М., 1958; Щербина В., Правдивость, мировоззрение, мастерство, в его кн.: Актуальные проблемы современного лит-ведения, М., 1961; Гей Н. К., Образ и художественная правда, в кн.: Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер, М., 1962.

Г. Абрамович.

ИДИЛЛИЯ (греч. eidýllion — маленький образ, небольшое поэтическое произведение; уменьшительное от éidos — вид, образ, на языке александрийских ученых — поэтическое произведение) — одна из основных литературных форм *буколики* (см.). В *схолиях* (см.) так назывались произведения древнегреческого поэта Феокрита (3 в. до н. э), написанные по большей части гекзаметром, незначительные по размеру, различные по жанровым формам: мим, эпиллий, лирический монолог, диалог и др. Идилии Феокрита объединяет интерес к повседневной

жизни человека, к интимным чувствам, к простым людям, к природе. Герои его произведений — горожане-обыватели, рыбаки, земледельцы-поденщики, но гл. обр. пастухи, чья мирная жизнь среди природы и здоровые естественные чувства составляли разительный контраст с развращающей сутолокой города. Вместе с тем идиллии Феокрита свойственна условность: пастухи слишком чувствительны, природа слишком лучезарна и безмятежна, досуг слишком велик, жизнь полностью внесоциальна. В античной лит-ре вслед за Феокритом и в соответствии с ним тематику сельских И. разрабатывали Мосх (2 в. до н. э.), Бион (2 в. до н. э.) в Греции, Вергилий (1 в. до н. э.), Кальпурний (1 в. н. э), Немесиан (3 в. н. э.) в Риме.

В новой европейской лит-ре И. в широком смысле слова отождествляется с буколикой, в узком смысле, как жанровая форма лирики и эпоса, означает небольшое произведение, рисующее вечно прекрасную природу, иногда в контрасте с мятущимся и порочным человеком, мирную добродетельную жизнь на лоне природы и т. п. От античных образцов И. унаследовала представление о неизменной гармонии и красоте природы, интерес к жизни простолюдинов, к миру чувств. Особое развитие И. получила в 17—18 вв. на Западе (напр., в творчестве Фосса), с середины 18 по первую половину 19 в. — в России. В переносном смысле И. — состояние тишины, внутренней и внешней гармонии, покоя, умиротворенности.

Лит.: Круазе А. и М., История греческой лит-ры. Руководство для уч-ся и для самообразования, пер. с франц. В. С. Елисеевой, под ред. С. А. Жебелева, 2 изд., пересмотр., П., 1916; Белинский В. Г., Разделение поэзии на роды и виды, Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954.

И. Шталь.

ИДИО́МА (от греч. idiōma — особенность, своеобразность, самобытность) — неразложимое словосочетание, своеобразный оборот речи, к-рый не может быть переведен на другой язык без нарушения смысла, так как значение И. (типа «спустя рукава», «очертя голову», «держи карман шире», «с боку припека», «в пух и прах», «у черта на куличках», «не мытьем, так катаньем» и мн. др.) не может быть раскрыто путем анализа составляющих И. слов. Обычно И. придает речи ироническую окраску. Изучением И. в лингвистике занимается идиоматика.

В. Козловский.

ИЗВО́Д — в древнерусской лит-ре вид текста памятника, возникший в прошлом и отражающий в себе влияния среды и местности его бытования и переписки. В отличие от *редакции* (см.), характеризующейся целенаправленными идейно-художественными изменениями в тексте, внесенными переписчиками, редакторами и пр., И. отражает гл. обр. языковые изменения, возникшие в тексте памятника стихийно, в результате только его многократной переписки.

Лит.: Лихачев Д. С., Текстология. На материале русской лит-ры X—XVII вв., М.—Л., 1962, с. 124—27.

Е. Прохоров.

ИЗОБРАЗИ́ТЕЛЬНЫЕ СРЕ́ДСТВА — способы воссоздания действительности в художественном произведении. Термин этот весьма широко употребляется в научных и особенно учебных и популярных работах о лит-ре; однако следует иметь в виду, что он недостаточно определен и имеет целый ряд несовпадающих толкований.

В одних случаях И. с. понимают очень расширительно: к ним относят, по сути дела, все способы создания художественной ткани произведения и все приемы его организации; это значит, что к И. с. причисляются все многогранные элементы и детали художественной речи, сюжета, фабулы, композиции. В других работах термин «И. с.» используется в гораздо более узком смысле — как обозначение известного круга художественно-речевых явлений, создающих словесную образность повествования, прежде всего тропов, фигур, различных форм инструментовки и ритмико-интонационной организации.

Наконец, к изобразительным средствам нередко относят достаточно широкую и многообразную, но в то же время вполне определенную группу тех элементов речи, сюжета, композиции, к-рые непосредственно участвуют в создании изобразительности, как таковой, т. е. в создании чувственной предметности, «зримости» рассказа. В литературном произведении, особенно в лирическом и драматическом, далеко не все элементы изобразительны в собственном смысле; они могут иметь выразительную природу, воссоздавать переживания героя, воплощать его духовный облик в речевой характеристике и т. д. Так, в пушкинском «Я вас люблю...» или лермонтовском «И скучно, и грустно...» нет, по существу, прямой изобразительности; эти стихотворения воплощают душевные движения, воссоздают незримый внутренний мир переживаний. Но Пушкин создал и непревзойденную поэтическую картину Петербурга в «Медном всаднике». Точнейшие сюжетные детали, предельно меткая и пронизанная образностью речь создают осязаемый, предметный, словно отчеканенный облик великого города (это, конечно, вовсе не означает, что в поэме Пушкина нет и выразительности, глубокого лиризма).

Целесообразно, по-видимому, называть И. с. те элементы литературного произведения, к-рые создают чувственно-предметные, как бы зримые, слышимые, осязаемые картины мира.

Лит.: Виноградов И., Вопросы марксистской поэтики, Л., 1936, с. 165—246; Палиевский П. В., Внутренняя структура образа, в кн.: Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер, М., 1962.

В. Кожинов.

ИЗОСИЛЛАБИЗМ (от греч. ísos — равный и syllabḗ — слог) — равносложность, одинаковое количество слогов в двух или более отрезках речи, в частности отрезках стиха (стихах, полустишиях). На И. построены нек-рые системы стихосложения, напр. силлабическая (см. *Силлабическое стихосложение*). И. принимает все слоги за равные. Но различия слогов по ударности и безударности, высоте тона и т. д. настолько резки, что без учета их И. представляет фикцию равенства; поэтому изосиллабичные системы стихосложения опираются не только на И.

В. Никонов.

ИЗОХРОНИЗМ (от греч. ísos — равный, одинаковый и chrónos — время) — равнодлительность, равновременность; принцип ритмической организации стиха, предполагающий деление его на равные между собой по времени их произнесения ритмические группы. Равность эта определяется равным временем, требующимся на произнесение этих частей. На И. были основаны античное стихосложение и метрика нек-рых восточных поэзий, а также метрика нек-рых форм русского народного стиха, ритм к-рого связан с напевом, музыкой. Вообще И. связан с устным исполнением, напевом, музыкальностью ритмического рисунка в названных выше стиховых системах. К тонической системе стиха понятие И. применять не следует.

А. Захаркин.

ИКТ (от лат. ictus — удар) — в стихосложении то же, что ударение, акцент.

ИМПРЕССИОНИЗМ (от франц. impression — впечатление) — художественное направление, возникшее во Франции в конце 19 в. В истории живописи И. составил эпоху и выдвинул крупнейших мастеров К. Моне, О. Ренуара, Э. Дега, А. Сислея, К. Коровина, оказавших большое влияние на всю мировую художественную культуру. В музыке к И. относят М. Равеля, К. Дебюсси, А. Скрябина. В истории лит-ры И. не сложился как направление и не определил целиком творческого пути какого-либо из выдающихся писателей. И. в лит-ре возникает как тенденция, сказавшаяся у ряда художников, принадлежавших к разным направлениям. Еще чаще мы встречаемся с импрессионистскими приемами, другими словами, с И. как явлением стиля.

Художественные открытия И. в изобразительном иск-ве связаны с новым восприятием предмета изображения. Оно определяется не только стремлением запечатлеть мимолетное, сиюминутное впечатление от жизненного явления, но и подчеркнуть изменчивость, текучесть этих явлений. И. не отвергает объективной реальности мира, но настаивает прежде всего на том, что эта реальность может предстать взору художника в бесчисленно-разных аспектах. В изображении природы большую роль начинает играть пленер —тонкое и проникновенное воспроизведение воздушной среды, естественного освещения, придающего разный облик одному и тому же предмету. Примером могут служить несколько картин Клода Моне, на к-рых художник вновь и вновь возвращался к одному объекту — берегу моря или стогу сена, но представленному в разное время дня и в разную погоду. Т. о., импрессионистов привлекает не столько типичное, сколько особенное и даже единичное в окружающем мире, при этом больше всего отвечающее настроению самого художника. Эта субъективистская направленность нередко ограничивала иск-во И., замыкала его в узком кругу камерных тем, уводила от больших социальных проблем века. Вместе с тем импрессионисты открыли для иск-ва новые области жизни. Как писал один из французских художников, они поняли, что «подлинную красоту можно увидеть в самых скромных, в самых простых предметах».

Сопоставляя И. в живописи и в лит-ре, следует учитывать специфику каждого иск-ва. Если изобразительные задачи, поставленные И. в живописи, знаменовали большой шаг в ее развитии (а в области, напр., пейзажного иск-ва можно говорить о наивысших достижениях за всю его историю), то в лит-ре фиксация впечатления может иметь лишь ограниченное, подчиненное значение, т. к. по самому своему характеру выражаемый в слове образ богаче, полнее, многограннее зрительного образа.

Один из наиболее последовательных импрессионистов в лит-ре — австрийский писатель П. Альтенберг озаглавил свою книгу: «Как я это вижу». И ограничив себя этой задачей, он создал серию зарисовок, к-рая дала основание А. М. Горькому произнести строгий приговор: «...Он не в силах отразить своими изломами великую жизнь мира и отражает отрывки уличной жизни, маленькие обломки разбитых душ». Черты И. сказывались в творчестве многих писателей разных направлений, напр. в поздних романах Г. Мопассана («Сильна, как смерть»), в прозе Д. Конрада и К. Гамсуна, в ранних произведениях Г. Келлермана («Йестер и Ли»), в пьесах О. Уайльда, Гофмансталя и А. Шницлера, в творчестве русского писателя нач. 20 в. Б. К. Зайцева.

С И. преемственно связан субъективно-психологический роман 20 в. на Западе. Так, стал хрестоматийным пример изображения Венеции в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени»: несколько раз воспроизводится один и тот же город, и каждый раз он выглядел совершенно иным, ибо меняется взгляд героя, его настроение и мировосприятие. Это один из примеров того, как субъективное впечатление полностью подменяет объективную реальность.

Вместе с тем как явление стиля И., несомненно, обогатил многими художественными приемами лит-ру 20 в. Так, стилистический прием, характерный для И. — изображение не самого предмета, а впечатления от него, — встречается часто в произведениях писателей-реалистов.

Лит.: Моклер К., Импрессионизм, его история, его эстетика, его мастера, М., [1909]; Вальцель О., Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии, П., 1922; Гаман Р., Импрессионизм в иск-ве и жизни, М., 1935; Михайловский Б. В., Декадентство. Импрессионизм, в его кн.: Русская лит-ра XX в., М., 1939; Эренбург И., Импрессионисты, в его кн.: Французские тетради, М., 1958.

С. Тураев.

ИНВЕКТИ́ВА (от лат. invehi — бросаться, нападать) — своеобразный вид сатиры, особенно рас-

пространенный в античности, резко обличительное осмеяние, устное или письменное, личное или общественное по своему характеру, обращенное против конкретного реально существующего лица или группы лиц (напр., эпиграммы Марциала и Катулла).

Литературная форма И. многообразна. Едва ли не самой распространенной является эпиграмма. И. могут быть названы ямбы Архилоха (7 в. до н. э.), эпиграммы Катулла (1 в. до н. э.), ряд эпиграмм Марциала (1 в. н. э.), речь Цицерона против Цэлия Руфа (1 в. до н. э.) и др. И. пользовался Эразм Роттердамский в «Похвальном слове глупости», Ульрих фон Гуттен в «Письмах темных людей», Дени Дидро в «Племяннике Рамо».

Лит.: Толстой И. И., Инвективные песни аттического крестьянства в древней комедии, в сб.: Академия наук СССР, т. 45 — Академику Н. Я. Марру, М. — Л., 1935; Шталь И. В., Инвектива как источник истории общественно-политической мысли, «Вестн. древней истории», 1963, № 2.

И. Шталь.

ИНВЕ́РСИЯ (от лат. inversio — перестановка) — стилистическая фигура, состоящая в нарушении общепринятой грамматической последовательности речи; перестановка частей фразы придает ей своеобразный выразительный оттенок: «Швейцара мимо он стрелой Взлетел по мраморным ступеням» (А. Пушкин).

А. Головенченко.

ИНДИ́ЙСКАЯ ПОЭ́ТИКА. Истоки И. п. уходят в глубокую древность. Уже в первых памятниках индийской лит-ры — священных книгах индуизма ведах (и в т. ч. наиболее ранней из них «Ригведе», созданной на рубеже 2 и 1 тыс. до н. э.) — встречаются гимны и философские диалоги, отражающие взгляды их творцов на поэтическое иск-во. Подобного же рода отрывки включены и в древнеиндийский классический эпос — «Рамаяну» и «Махабхарату» (вторая половина 1 тыс. до н. э.). Наконец, от первых веков н. э. до нас дошел индийский трактат по драматическому иск-ву «Натьяшастра», приписываемый легендарному мудрецу Бхарате, в к-ром впервые была предпринята попытка изложить древние поэтические учения как законченную и стройную систему. Однако последовательно проследить пути развития И. п. мы можем лишь с конца 7 в. н. э. (трактаты Бхамахи и Дандина). С этих пор и вплоть до начала 19 в. были созданы сотни сочинений об иск-ве поэзии, к-рые связаны друг с другом определенным единством исходных критериев и принципов. В своем подавляющем большинстве эти поэтики были написаны на санскрите, и поскольку они оказали значительное влияние не только на индийские литературы раннего и позднего средневековья, но и нового времени, понятия санскритской и И. п. обычно отождествляются, хотя такое отождествление едва ли можно счесть правомерным по отношению к индийским литературам второй половины 19 и 20 вв.

Многочисленные санскритские поэтики объединяет лингвистический подход к явлениям лит-ры. Специфику литературного произведения они стремились выявить, исходя в конечном итоге из особенностей его языка. Поэтому историю санскритской поэтики справедливо рассматривать как последовательно сменяющие друг друга попытки найти такой уровень лингвистического значения, к-рый можно и должно определить как поэтический или художественный. Авторы ранних поэтик — Бхамаха, Дандин, Удбхата (8 в.), Рудрата (9 в.) и нек-рые др. — считали таковым уровень риторических фигур, или аланкар (букв. «украшений»).

Аланкары делились в поэтиках на две разновидности: относящиеся к форме слова (шабдаланкары) и относящиеся к его смыслу (артхаланкары). В число первых входили, напр., анупраса (аллитерация), ямака (повторение слогов или слова целиком), шлеша (каламбур); в число вторых — упама (сравнение), рупака (метафора), дипака (отнесение одного и того же атрибута к двум и более объектам),

атишайокти (гипербола) и др. Классификация аланкар проводилась индийскими авторами подчас недостаточно четко и противоречиво, тем не менее их перечисление (в отдельных трактатах количество аланкар доходило до нескольких сот) являлось обязательным разделом почти всех поэтик. Согласно этому традиционным названием поэтики на санскрите стал термин аланкарашастра («наука об украшениях»).

Санскритские теоретики, однако, уже на первых порах не ограничивались одним лишь перечислением аланкар. Многие из них пытались обнаружить к.-л. кардинальные принципы употребления фигур. Так, Бхамаха полагал, что в основе всех фигур лежит гипербола, Вамана (8 в.) отводил ту же роль сравнению, а Кунтака (9 в.) объединял аланкары общим понятием вакрокти (букв. «гнутой речи»). С другой стороны, Дандин ищет среди аланкар такие, к-рые, по его мнению, наиболее существенны и специфичны для художественного произведения, и, выделив их, называет гуны (букв. «достоинства»). Всего таких гун указано в трактате Дандина десять, и в т. ч. гуна артхавьякти, состоящая в доступности, понятности смысла; прасада (букв. «ясность») — использование слов согласно их естественному значению; ударатва — приподнятость речи, зависящая, напр., от применения орнаментальных эпитетов; мадхурья (букв. «сладость») — благозвучие; оджас (букв. «сила») — употребление сложных слов и др. Учение Дандина о гунах развил и существенно дополнил Вамана, к-рый, в зависимости от того или иного сочетания гун, различал в поэзии три стиля («рити»): видарбхи, гауди и панчали (названия стилей связаны с названиями трех областей средневековой Индии). Лучшим среди стилей Вамана провозгласил видарбхи, поскольку он обладает всеми гунами; стилем видарбхи написаны почти все сохранившиеся до нашего времени памятники санскритской классики.

Однако основным и принципиально важным вкладом Ваманы в санскритскую поэтическую теорию было не просто введение им нового термина «стиль», но то, что стиль и только стиль он рассматривал как «душу» (атман) поэзии, в то время как аланкары и гуны принадлежали, по его мнению, к ее «телу» (шарира). Это разделение качеств поэзии на соответственно принадлежащие «душе» и «телу» было принято вслед за Ваманой всеми последующими индийскими теоретиками, причем «тело» поэзии, с их т. з., составляли те из ее признаков, к-рые можно рассматривать как первичные и непосредственные атрибуты формы и смысла слов, а «душу» — специфические свойства более высокого уровня, но в конечном итоге всегда выводимые именно из этих атрибутов. Тем самым лингвистическая база санскритской поэтики расширялась, но отнюдь не упразднялась, и на новом этапе ее развития это отчетливо было выражено учением Анандавардханы (9 в.) о дхвани, явившимся одним из самых крупных достижений индийской теории поэзии.

Анандавардхана отказался признать основополагающее для поэзии значение аланкар, гун и стилей, порвав, т. о., с традицией своих предшественников. «Душой» поэзии он признавал дхвани (букв. «звон», «гул», «отзвук»), т. е. ее подразумеваемый смысл. Все внешние изобразительные средства, к числу к-рых он отнес и аланкары, и гуны, и стили, важны, с т. з. Анандавардханы, лишь постольку, поскольку они помогают читателю или слушателю этот скрытый смысл обнаружить.

Чтобы обосновать доктрину дхвани, Анандавардхана обратился к анализу функций речи вообще и поэтической речи в частности. Грамматиками до него признавались две такие функции: номинативная, или назывная, и индикативная, или переносная; Анандавардхана добавил к ним третью, собственно поэтическую функцию — суггестивную, или функцию проявления.

Согласно рассуждению Анандавардханы, фраза «стоянка пастухов на

Ганге» в ее прямом, номинативном значении бессмысленна, поскольку никакой стоянки на Ганге, т. е. на воде, быть не может. Поэтому в обыденной речи эта фраза должна пониматься в ее переносном значении: «стоянка пастухов на б е р е г у Ганга». Но в поэтическом произведении та же фраза благодаря функции проявления способна приобрести и дополнительный смысл: Ганг — для индусов священная река, поэтому упоминание Ганга связано с представлением о благочестии, святости, покое. Если вызвать такое представление входит в намерение автора, то именно это внутреннее содержание высказывания и составляет его подразумеваемое, подлинно поэтическое значение, иначе говоря — дхвани. Анандавардхана полагал, что дхвани может быть подсказано отдельными звуками, словами, частью слова, предложением, отрывком и, наконец, всем произведением, но в любом случае он признавал определяющую роль контекста, имея в виду при этом не только словесное окружение, но и контекст ситуации в целом. Поэтому значительную часть своего трактата «Дхваньялока» он отводит характеристике и классификации разного рода связей между выраженным смыслом поэтической речи, благодаря к-рому этот контекст осознается, и невыраженным, к-рый является подлинной целью поэзии.

Классифицирует Анандавардхана дхвани и по иному принципу — согласно тому, ч т о именно подразумевается в тексте. Здесь он различал три класса дхвани: дхвани скрытого тропа (аланкара-дхвани), дхвани содержания (васту-дхвани) и дхвани настроения (раса-дхвани). Последнюю разновидность дхвани Анандавардхана считал высшей, наиболее важной, и тем самым его теория приходила в согласование с другой кардинальной доктриной санскритской поэтики — доктриной расы. Термин «р а с а» (букв. «вкус») применялся в санскритских поэтиках для обозначения возбуждаемого художественным произведением настроения или, шире, как синоним эстетического восприятия в целом. Впервые учение о расе было сформулировано в «Натьяшастре» Бхараты, где перечисляются следующие восемь видов расы: эротическая, комическая, горестная, гневная, героическая, страха, отвращения и удивления. В последующих поэтиках к этим видам иногда добавляли еще две расы: умиротворенности и дружелюбия, а иногда, наоборот, все расы сводили к к.-н. одной, чаще всего эротической либо умиротворенности. Теоретик 10—11 вв. Абхинавагупта признает, что факты и события реальной жизни должны составлять основу любого художественного произведения, но подчеркивает, что в последнем они всегда выступают очищенными от индивидуальных и конкретных характеристик. Именно поэтому даже горестная раса доставляет удовольствие, и восприятие трагедии столь же приятно, сколь и восприятие комедии.

Абхинанвагупта далее утверждает, что единственным средством реализации расы в произведении является дхвани, ибо прямое называние или описание чувства не может возбудить эстетической эмоции, а единственной целью применения дхвани является раса. Другими словами: раса понимается им как план содержания дхвани, а дхвани — как план выражения расы. Эта синтезированная концепция «дхвани — раса» со времен Абхинавагупты стала центральной доктриной санскритской поэтики (напр., у Мамматы — 11 в., Вишванатхи — 15 в., Джаганнатхи — 17 в. и иных теоретиков). Ее значение чрезвычайно велико не только для древнеиндийской лит-ры, но и для литератур на новоиндийских языках, где ее влияние и по сию пору четко ощущается и в теории и на практике (напр., в современной драматургии, в творчестве и эстетических воззрениях Р. Тагора, у поэтов-романтиков школы «чхаявад» и т. д.).

Важными разделами санскритской поэтики были также разделы, посвященные делению лит-ры на роды и жанры. В соответствии с учением о дхвани все произведения принято было делить на три разряда: высший,

включающий в себя только такие, в к-рых дхвани играет главную роль; средний, где скрытый смысл способствует обогащению и украшению непосредственно выраженного; и, наконец, низший, включающий описательную (читра) поэзию, в к-рой преобладающую роль играют аланкары, или риторические фигуры. При этом нек-рые теоретики (напр., Вишванатха) отказывали описательной поэзии даже в праве называться поэзией. Далее, произведения делились в поэтиках на прозаические (гадья), стихотворные (падья) и смешанные (мишра), т. е. такие, где проза сочеталась со стихами. Примечательно, что принципиального различия между этими тремя видами индийские теоретики лит-ры не делали: все они объединялись единым термином — поэзия (кавья), и ко всем предъявлялись одни и те же требования, касающиеся наличия расы, дхвани, аланкар и т. д. Но на практике подавляющее большинство сочинений на санскрите (и в т. ч. сочинений нехудожественных: философских, юридических, математических, медицинских и т. п.) писалось стихами, причем эту особенность древней лит-ры унаследовали и средневековые литературы на новоиндийских языках.

Большое внимание уделялось санскритскими поэтиками жанровой классификации лит-ры.

По традиции, идущей еще от «Натьяшастры», ведущим жанром лит-ры признавалась драма (рупака). В свою очередь все драмы, в зависимости от их содержания и доминирующей расы, характера действующих лиц, числа актов и т. п., делились на десять основных разновидностей.

Вторым по значению литературным жанром признавалась поэтиками эпическая поэма (махакавья). Сюжеты махакавьи, как правило, составляли древние мифы и легенды, героями чаще всего были боги или люди высокого происхождения, мудрые и возвышенные духом. В древней Индии чрезвычайно высоко ценились махакавьи Калидасы («Род Рагху» и «Рождение Кумары»), Бхарави («Битва Шивы и Арджуны»), Магхи («Смерть Шишупалы») и нек-рых других поэтов. В поздней санскритской лит-ре, наряду с эпическими поэмами с легендарным сюжетом, стали появляться поэмы с историческим и полуисторическим содержанием (напр., «Поток царей» Калханы — 12 в.).

Формальный признак лирической поэзии, в отличие от поэзии эпической, санскритские поэтики видели в том, что лирические строфы могли функционировать независимо друг от друга и не составляли единого целого. Отсюда лирика в поэтиках именовалась «поэзией несвязанных строк» (анибаддхакавья). От лирических произведений поэтики требовали особого разнообразия размеров (санскритское стихосложение в основе своей было метрическим) и изощренности стилистических средств. Среди лирических жанров наиболее популярны были т. н. шатаки, т. е. собрания из ста строф, более или менее объединенных общей темой.

Немногочисленные произведения древнеиндийской прозы составляли, по мнению древнеиндийских теоретиков, два жанра — катха и акхьяика, между к-рыми имелись незначительные формальные различия, в ряде поэтик даже признаваемые несущественными. К таким жанрам принадлежал санскритский авантюрный роман («Приключения десяти царевичей» Дандина, «Кадамбари» Баны).

Последним литературным жанром, упоминаемым санскритскими поэтиками, был жанр чампу, для к-рого характерно равноправное чередование стихов и прозы. Произведения типа «чампу» стали популярны в поздний период развития санскритской лит-ры («Чампу о Нале» Тривикрамабхатты — 10 в., «Рамаяна-чампу» Бходжи и Лакшманы — 11 в. и др.), но еще большее распространение получили они в новоиндийских литературах. Литературы на новоиндийских языках (хинди, урду, бенгали, гуджарати, пенджаби, маратхи, ория, каннада, телугу и др.) в большинстве своем начали складываться на рубеже 1 и 2 тыс. н. э. на основе мест

ной фольклорной и санскритской литературной традиций. Санскритская лит-ра составляла их общее культурное наследие, являлась своего рода античностью по отношению к каждой из них, и ее влияние отчетливо ощутимо вплоть до сегодняшнего дня, хотя особенно сильным и всеохватывающим оно было в средневековый период их развития.

В литературной теории индийского средневековья безраздельно господствовали идеи санскритской поэтики. Учения об аланкарах, расе и дхвани определили характер почти всех новоиндийских трактатов о поэтическом иск-ве и круг интересов их авторов. В литературной практике санскритские модели служили чуть ли не единственными и пользующимися непререкаемым авторитетом образцами. Этим, в частности, вызвано огромное количество переводов произведений древнеиндийской лит-ры на каждый из новых языков. Среди переводов, обычно носивших достаточно свободный и самобытный характер, значительное место занимают переводы классического эпоса. В средневековых индийских литературах продолжали свою жизнь и древние санскритские жанры. Особенно характерен для них был жанр эпической поэмы, опирающейся на принципы санскритской махакавьи. Прямыми или косвенными приемниками махакавьи были тамильские к а п п и я м, п р а б а н д х и на телугу, бенгальские м о н г о л к о б б о, п о в а д ы в лит-ре маратхи, р а с о в литературах хинди и гуджарати.

Наряду с эпической поэмой, под влиянием санскритской лит-ры сложился в средневековых индийских литературах и жанр поэзии лирической. В частности, по образцу знаменитой поэмы Калидасы «Облако-вестник» во многих из них возник своеобразный жанр поэмы-послания (сандеша-кавья), примером к-рой может служить малаяламский классический памятник «Послание Уннунили» неизвестного автора 14 в.

Большой популярностью у средневековых индийских писателей пользовался санскритский роман, традиции к-рого наиболее плодотворно развивались в бенгальской и гуджаратской литературах, и в особенности жанр чампу.

Хотя в средневековых новоиндийских литературах драматургия утратила ту ведущую роль, к-рая ей была присуща в древности, те немногие драмы, к-рые все-таки создавались (обычно это были драмы для чтения, а не для постановки), почти без исключения строились на санскритских сюжетах и в полном согласии с требованиями «Натьяшастры».

Наименее санскритизованными в средневековых литературах на новоиндийских языках были малые лирические жанры (гимны, песни, эротико-религиозные и дидактические стихи), расцвет к-рых связан с пропагандистской деятельностью оппозиционных религиозных сект (натхов, сиддхов, джайнов и т. п.), и прежде всего с охватившим начиная с 12—13 вв. всю Индию движением бхакти (букв. «любовь к богу»). Поэты бхакти: Кабир (15 в.), Сурдас (16 в.)— в лит-ре хинди, Нанак (15—16 вв.)— в лит-ре пенджаби, Нехта (15 в.)— в лит-ре гуджарати, Тукарам (17 в.)— в лит-ре маратхи, Видьяпати (14 в.) и Чондидаш (15 в.) — в лит-ре бенгали, Вемана (15 в). — в лит-ре телугу и сотни др. Все они обратились в своих стихах к народной песенной традиции. В творчестве поэтов бхакти и иных религиозных сект появились стихотворные формы и жанры, независимые от санскритских и опирающиеся на поэтику фольклора (жанр п о д — краткого стихотворения, в бенгальской лит-ре, жанр — в а ч а н а — афористического изречения, в лит-ре каннада, стихотворный размер и жанр г а т а — в лит-ре малаяллам). В то же время поэты бхакти часто использовали и традиционные санскритские лирические жанры (напр., шатаки Веманы и иных поэтов телугу), но насыщали их новым содержанием.

В результате завоевания Северной Индии мусульманами на отдельные индийские литературы значительное влияние оказали персидская поэзия и проза. С 11 в. зарождается индий-

ская персоязычная лит-ра, всецело зависящая от классических персидских сюжетов и форм (виднейший ее представитель — Амир Хосров, 13—14 вв.).

Одновременно персидские поэтические жанры: *газель, касыда,* марсия, *рубаи,* маснави и др. — были заимствованы литературами урду, кашмирской, синдхи, пенджабской. В этих же литературах более широко, чем в иных литературах средневековой Индии, была распространена проза, также ориентирующаяся на персидские образцы.

Переломным рубежом в развитии литератур на новоиндийских языках была середина 19 в. Внутренние социальные сдвиги, связанные с крушением феодализма, становлением капиталистических отношений и началом борьбы за независимость, а также внешние влияния, возникшие благодаря все расширяющемуся знакомству сначала с английской, а затем и иными европейскими литературами, привели к существенной ломке литературной традиции, обновлению старых и появлению новых литературных жанров. Соответственно санскритская поэтика, хотя и не утратила своего значения полностью, все же перестала быть господствующей в лит-ре. С этого времени скорее можно говорить не об общем для индийских литератур поэтическом каноне или устойчивой системе жанров, а о целом ряде сменяющих друг друга или чаще соседствующих поэтик различных школ, течений и направлений (напр., о поэтиках просветительства, романтизма, критического реализма и т. д.).

Культуру Индии второй половины 19 в. и первых двух десятилетий 20 в. принято называть просветительской. Просветительское движение, охватившее на первых порах Бенгалию, а потом и всю Индию, протекало в рамках традиционной религиозной идеологии, тем не менее оно стремилось избавить индийское об-во от средневековой замкнутости, от консервативных общественных отношений и морали. В связи с этим индийские просветители рассматривали лит-ру как самое действенное средство в борьбе за социальный прогресс и независимость. А это в свою очередь вело к актуализации лит-ры и освобождению ее от застывших эстетических догм.

В недрах просветительства возникла современная индийская проза. Благодаря бурному развитию журнальной деятельности особого расцвета достигла публицистика; появились и первые новеллы, романы, созданные под очевидным воздействием аналогичных европейских жанров. Для просветительского романа (П. Митро и Б. Чоттопадхая в бенгальской литре; Х. Апте — в маратхской, Говардханрама Трипахти —в гуджаратской, Ф. Сенапати — в ория, Р. Саршара — в урду и мн. др. писателей), наряду с приключенческими и историческими сюжетами, свойственными для древних и средневековых повествовательных жанров, характерна также социально-бытовая тематика, до сих пор почти незнакомая индийской лит-ре. В связи с этим поздний просветительский роман и в еще большей степени одновременно с романом появившийся жанр рассказа отличают отчетливо выраженные реалистические тенденции. В период просветительства возрождается и индийская драматургия. Просветительская драма, однако, значительно сильнее, чем роман и рассказ, оставалась связанной с санскритским поэтическим каноном. Многие предписания «Натьяшастры» продолжали соблюдаться и в пьесах реформатора лит-ры хинди Бхаратенду Харишчандры, и бенгальских драматургов Р. Торкоротно, М. Дотто, Д. Митро. Но вместе с тем в просветительскую драму начинает проникать, как правило, в форме сатирической обличительной комедии, современная тема, а историческая трагедия нередко оказывается прозрачной аллегорией, призванной оттенить на фоне прошлого величия Индии переживаемые ею в настоящем бедствия и унижения.

Изменения в литературной жизни Индии на первых порах менее всего коснулись поэзии. Но на рубеже 19 и 20 вв. в индийских литературах

развивается своеобразное романтическое направление. Поэты-романтики (М. Дотто, Н. Шен, Б. Чокроборти — в бенгальской лит-ре, Р. Рой — в лит-ре ория, Ш. Патхак, Р. Трипатхи, М. Пандей — в лит-ре хинди и др.) испытали сильное влияние английского романтизма, но в то же время стремились совместить это влияние с традициями описательной лирической поэзии индийского средневековья.

Более радикальное и независимое выражение индийский романтизм получает в поэзии и драматургии Р. Тагора, к-рому удалось преодолеть схематизм и отвлеченность, свойственные произведениям его предшественников. Одновременно в своей прозе 90-х и 900-х гг. Тагор выступает уже как критический реалист. Критический реализм становится впоследствии основным творческим методом Тагора и, отчасти благодаря его влиянию, в 20—30-е гг. упрочивает свои позиции почти во всех литературах Индии (Б. Чоттопадхай и Т. Бондопадхай — в лит-ре бенгали, Премчанд и Д. Кумар — в лит-ре хинди, Р. Патхак и К. Муншу — в лит-ре гуджарати, И. Джоши — в лит-ре маратхи, Саед Малик, Б. Баруа, Л. Пхукан — в лит-ре ассами и т. д.).

В 20—30-х гг. 20 в. на смену раннему романтизму рубежа веков приходит романтизм нового типа, нек-рыми своими чертами примыкающий к европейскому символизму и авангардизму.

Наиболее яркими представителями нового направления были поэты хинди, объединенные в группу чхаявад («чхая» — тень, символ, «вад» — «изм»): Д. Прасад, С. Нирала, С. Пант, Махадеви Варма и др. Поэты чхаявада решительно отказались от принятых поэтических норм: вместо традиционного метрического рифмованного стиха с постоянным количеством слогов в строке они ввели т. н. свободный стих (мукт чханд), пользовались тропами и образами, чуждыми системе аланкар, переносили в своих поэмах основной акцент с внешней описательности на раскрытие внутреннего мира человека. Наконец, в 20—30-х гг. значительно возрастает количество и качество произведений драматургии. При этом, ввиду отсутствия в Индии стационарных театров и вынужденной ориентации на любительские кружки, особой популярностью пользуется жанр одноактной пьесы (т. н. эканки).

Политические события 30—40-х гг. (вторая мировая война, обретение Индией независимости) содействовали резкому усилению прогрессивных тенденций в индийских литературах.

Многие виднейшие современные прозаики и драматурги (Яшпал и У. Ашк — в лит-ре хинди, К. Чандар — в лит-ре урду и др.) создают произведения, и в т. ч. монументальные эпопеи, под непосредственным влиянием творчества М. Горького и советской лит-ры. В поэзии хинди на смену чхаяваду приходит новое, уже реалистическое направление — прагативад (букв. «прогрессизм»), к к-рому примкнули Пант и Нирала. Острая социальная проблематика, революционный пафос свойственны также произведениям таких поэтов, как Фаиз Ахмад Фаиз, А. С. Джафри, Хасрат Мохани (урду), Р. Динкар и Ш. Суман (хинди), Назрул Ислам (бенгали), Шри Шри (телугу) и др. В борьбе с появившимися в Индии упадочными течениями (фрейдистский роман, поэзия эксперименталистов — прайогвад и т. п.), примыкающими к лит-ре европейского и американского модернизма, современные индийские прогрессивные писатели все чаще обращаются к собственному культурному наследию, опираются на него и стараются усвоить и развить лучшие стороны национальной литературной традиции. Та же тенденция характерна и для значительной части критиков и теоретиков лит-ры (напр., Д. К. Келкара, Р. С. Джога, Г. Т. Дешпанде — в лит-ре маратхи), к-рые уделяют большое внимание категориям санскритской поэтики (раса, дхвани, аланкара) и пытаются синтезировать их с достижениями современной поэзии и прозы.

Лит.: Баранников А. П., Индийская филология, М., 1959 (гл. Изобразительные средства индийской поэзии); История индийских литератур, под ред. Нагендры, М., 1964; История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 1, М., 1962 (разд. Индия); Проблемы теории лит-ры и эстетики в странах Востока, М., 1964 (ст. Ю. М. Алихановой, П. А. Гринцера, Е. П. Челышева, Н. А. Вишневской); Щербатской Ф. И., Теория поэзии в Индии, в сб.: Избранные труды русских индологов-филологов, М., 1962; De S. K., History of sanskrit poetics, v. 1—2, 2 ed., Calcutta, 1960; Гринцер П. А., Теория эстетического восприятия («раса») в древнеиндийской поэтике, «Вопр. лит-ры», 1966, № 2; Рабинович И. С., Сорок веков индийской лит-ры. Очерк истории, М., 1969; Алиханова Ю. М., Теория поэзии, «Лит-ра древнего Востока», М., 1971, с. 239—246;

П. Гринцер.

ИНОСКАЗА́НИЕ — см. *Аллегория*.

ИНСЦЕНИРО́ВКА (от лат. in — на и scaena — сцена) — 1) переработка в драматическую форму повествовательного произведения (прозаического или поэтического) — для театра, телеспектакля, радиопостановки — идейного содержания и основных моментов действия первоисточника. И. может быть сделана самим автором повествовательного произведения (напр., «Дама с камелиями» — авторская И. одноименного романа А. Дюма-сына), однако более распространены И., сделанные другими лицами. Требования сцены заставляют авторов И. в нек-рых случаях прибегать к частичной переделке сюжета. Когда такая переделка заходит слишком далеко, правильнее говорить о пьесе, написанной «по мотивам» произведения, чем об И.

В России И. широкое распространение приобрели в 19—20 вв. Известны И. в Московском Художественном театре романов Достоевского («Братья Карамазовы», «Бесы») и Л. Толстого («Воскресение», «Анна Каренина»).

В репертуаре советского театра И. классических и современных романов и повестей занимают важное место. Этапными для советского театра 1920—30 гг. были спектакли «Чапаев» и «Мятеж» (по Фурманову), «Бронепоезд 14-69» (И. автора романа Вс. Иванова), «Разгром» (по Фадееву). Позднее в репертуар вошли И. произведений Шолохова, Федина, Леонова, Твардовского и др. В качестве создателей И. выступали видные советские писатели (Булгаков — автор И. романа Гоголя «Мертвые души», Олеша — автор И. романа Достоевского «Идиот»). 2) Форма агитационного театра, распространенная в 1920-х гг.: инсценированные суды и эпизоды исторических событий («Действо о Третьем Интернационале», «Суд над Врангелем» и др.). Для подобных И. характерны гротеск, условность, романтическая патетика.

А. Чернышев.

ИНТЕЛЛЕКТУАЛИ́ЗМ В ЛИТЕРАТУ́РЕ — это содержательно-стилистические особенности лит-ры, к-рые появляются благодаря чрезвычайно весомому проникновению в произведение философского начала. Интеллектуальное произведение обычно включает в себя параболическую мысль, т. е. притчу, историю, казалось бы, отходящую от современности. Однако параболичность мышления в интеллектуальном иск-ве тем и отличается, что отход от современности происходит не по прямой, а по кривой, по параболе, к-рая как бы вновь возвращает отошедшую в сторону мысль к современности (напр., вся история с богами в «Добром человеке из Сезуана» Б. Брехта). Интеллектуализм в иск-ве 20 в. своими традициями восходит в первую очередь к лит-ре Просвещения 18 в. (Дидро, Дефо, Лессинг). В России традиции И. в л. сказались в творчестве Радищева («Путешествие из Петербурга в Москву»), Герцена («Былое и думы»), Чернышевского («Что делать?»), в «романе идей» Достоевского («Идиот», «Преступление и наказание» и др.). Для многих художников 20 в. характерно обращение к традиции тех писателей, в творчестве к-рых весьма значимо было интеллектуальное начало. Об этом говорил Л. М. Леонов, оценивая роль Ф. М. Достоевского: «Емкость, обобщенная алгебраичность — так сказать, шекспириальность философской партитуры, исключающей бытовой сор, частное и местное, с выделением чистого продукта национальной мыс-

ли, — этим и достигается всемирное нынешнее бессмертие Федора Достоевского».

Единение философского и художественного начал, интеллектуализм в иск-ве находится в общем русле художественного развития 20 в. Это усиление философского, концептуального начала в образном мышлении проявилось в творчестве А. Франса, Т. Манна, Б. Шоу, Г. Уэллса, К. Чапека, А. Камю, Ж. П. Сартра, еще раньше — в поэзии У. Уитмена и мн. др. художников.

Брехт, фиксируя тенденцию интеллектуализации в современном иск-ве, писал: «Однако в отношении большой части современных художественных произведений можно говорить об ослаблении эмоционального воздействия вследствие его отделенности от разума и о возрождении такового в результате усиления рациональных тенденций... Фашизм с его уродливым гипертрофированием эмоционального начала и... угрожающий распад рационального момента даже в эстетических концепциях левых писателей побудили нас к особенно резкому подчеркиванию рационального начала». Брехт отмечает и интеллектуализацию самой эмоции: «В действительности современный театр... прокладывает пути новым многогранным, социально-продуктивным эмоциям нашего века». (См., Брехт Б., Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения», в сб. О театре, М., 1960, с. 160).

Говоря об особенностях своего творчества, Пикассо заметил: «Одни хотели изобразить мир таким, каким они его видели. Я хочу изобразить мир таким, каким я его мыслю». Эта автохарактеристика Пикассо в принципе совпадает с определением одного из типов творчества, о к-ром писал еще Аристотель: подражание действительности, как о ней говорят и думают многие.

Эту тенденцию отмечают разные теоретики. Английский марксист Линдсей говорит о «перебалансировке» в иск-ве 20 в. внутри художественного образа в сторону повышения роли интеллектуального начала в сравнении с эмоциональным. Это же замечает и немецкий семиотик и сторонник статистической эстетики М. Бензе, к-рый трактует иск-во как «осознание высших интересов духа» и отмечает стремление иск-ва «обращаться не столько к чувству, сколько к духу» (см. M. Bense, Aestetica, S. 194). Тенденция к интеллектуализации иск-ва имеет глубокие корни в самой действительности 20 в.: усложнение и убыстрение исторического процесса, катастрофический характер развития целой общественной формации — капитализма; угроза человечеству, вызванная изобретением атомной бомбы; столкновение писателя с такими моральными и социальными проблемами, к-рых до сих пор не знали люди, и т. д. Кроме того, импульс в сторону интеллектуализма дает и научно-техническая революция, изменившая наши представления о структуре мира, о природе физических явлений, о космосе. Высокий рационализм современной научной мысли дает свои ответы и в иск-ве. В иск-ве находит отражение реальный процесс интеллектуализации и рационализации человеческой жизни, тот факт, что, как пишет Г. Клаус, «человечеству на нашей ступени развития уже ничего вообще не дано непосредственно. В каждое чувственное восприятие и в каждое создание любого образа действительности в нашем мышлении сознательно или бессознательно проникает теория» (Клаус Г., Кибернетика и философия, пер. с нем., М., 1963, с. 205).

В. Ф. Асмус подчеркивает, что «чувство, не поддающееся прямому и непосредственному вызову, оказывается доступным обработке и воспроизведению посредством воздействия на него интеллекта» (Асмус В., Вопросы теории и истории эстетики, М., 1968, с. 630).

Философия и иск-во всегда взаимопроникали друг в друга. Напр., поэма «О природе вещей» Лукреция Кара — это художественно оформленная философия. Или «Война и мир» Л. Толстого — это философский роман, в к-ром идеи мыслителя слиты

с образами художника. Но сегодня (напр., в романах Т. Манна) философичность определяет не только содержание, но и форму произведений. Философская концепция становится структурой художественного творения. Возникает роман-концепция, пьеса-концепция, поэма-концепция. Наиболее интенсивно интеллектуализм проявился в драматургии В. Маяковского, Б. Брехта, Е. Шварца, М. Фриша и др. Эпическая драма Брехта («Матушка Кураж», «Галилео Галилей» и др.) повлияла на рождение современных интеллектуальных форм театрального иск-ва («Берлинер-ансамбль», Театр на Таганке). В кино интеллектуализм проявился в творчестве Крамера («Нюрнбергский процесс», «Корабль дураков»), М. Ромма («Обыкновенный фашизм»). Интеллектуализм — обоюдоострая тенденция. Она может дать реальный анализ состояния мира и может служить низменным целям рационалистического оправдания лжи, насилия, жестокости. «Разум чего-то стоит лишь на службе у любви» (Сент-Экзюпери). Интеллектуализм в иск-ве — это такой способ художественного мышления, к-рый имеет особые цели (философски-концептуальный анализ «метафизических» проблем бытия, анализ состояния мира), особую активность художественной мысли по отношению к жизненному материалу (повышение роли субъективного начала, примат мысли над фактом), особую форму и стилистику (тяготение к условности, параболичность мышления, экспериментальность обстоятельств, логизированные характеры, разыгрывающие в лицах мысли автора, и т. д.) и, наконец, особый характер воздействия на читателя и зрителя (художественное доказательство идеи, обращение не столько к чувствам, сколько к разуму, «выпрямление» и интенсификация действенности произведения).

Лит.: Асмус В., Вопросы теории и истории эстетики, М., 1968, с. 629—31; Брехт Б., Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект отчуждения», Сб. «О театре», М., 1960; Борев Ю., Социалистический реализм и драма-концепция, в сб.: Социалистический реализм и художественное развитие человечества, М., 1966, с. 398—426; его же, Эстетика, М., 1969 (разд. Мысль, просветленная чувством, с. 193—95, 222—48); Днепров В., Интеллектуальный роман Т. Манна, «Вопр. лит-ры», 1960, № 2; Бачелис Т., Интеллектуальные драмы Сартра, в кн.: Современная зарубежная драма, М., 1962; Зись А., Иск-во и эстетика, М., 1968 (гл. Художественный образ); Клаус Г., Кибернетика и философия, пер. с нем., М., 1963; с. 204—206; Поляков М., Поэзия критической мысли, М., 1968; Сучков Б., Лики времени, М., 1969, с. 335—444; Храпченко М., Творческая индивидуальность писателя и развитие лит-ры, М., 1970, с. 3—166, 288—344.

Ю. Борев.

ИНТЕРЛЮ́ДИЯ (от лат. inter — между и ludus — игра) — жанр английской драматургии эпохи Возрождения. Это — самостоятельное драматическое произведение, в отличие от шуточных бытовых итальянских и испанских интермедий, заполнявших антракты между действиями большой пьесы в спектакле и возникших в средневековом театре (15 в.). И. в английском театре стала почти синонимом фарса. Автор ряда И. — английский драматург Джон Хейвуд (1497—1580).

Лит.: Стороженко Н., Предшественники Шекспира, СПБ, 1872, с. 42—59; Морозов П. О., История русского театра до половины XVIII столетия, СПБ, 1889; Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 года, М. — Л., 1941, с. 231—32; Хрестоматия по истории западноевропейского театра, сост. и ред. С. Мокульского, 2 изд., т. 1, М., 1953; История западноевропейского театра, под ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956, с. 394—95.

А. Головенченко.

ИНТЕРМЕ́ДИЯ (от лат. intermedius — находящийся посреди) — небольшая пьеса или сценка, обычно комического характера, разыгрываемая между действиями пьесы (драмы или оперы), а иногда в тексте самой пьесы. Возникла в 15 в. в виде бытовых сценок-фарсов, вставляемых в текст мистерий, позднее трагедий и опер. Приобрела распространение в Западной Европе в 16—17 вв. В Италии И. представляли собой галантно-пасторальные сцены; в Испании И. была жанром народного театра, основанного на бытовом сатирическом материале.

В русской и украинской «школьной драме» 17—18 вв. И. либо пародировали основной текст представления, либо входили в него в качестве самостоятельных сценок («между вброшенные забавные игралища»). Игрались на народном разговорном языке. В 19—20 вв. И. утратила значение самостоятельного жанра, сохранилась только как вставная комическая или музыкальная сцена в спектакле, напр. И.-пастораль «Искренность пастушки» в опере Чайковского «Пиковая дама».

См. *Лит.* к ст. *Драма.*

А. Чернышев.

ИНТЕРПОЛЯ́ЦИЯ (от лат. interpolatio — вставка) — внесение в авторский текст слов и фраз, не принадлежащих автору. В памятниках древнерусской лит-ры на полях вкладных или вклеенных листов, между строк и т. п. имеется иногда довольно много небольших заметок к тексту, сделанных позднейшими читателями или переписчиками. Заметки эти или разъясняют текст, или отражают согласие (несогласие) читателя с авторским высказыванием, или содержат ссылки на другие места этой же книги, или приводят доводы других авторов и т. п. и называются *глоссами* (см.). Иногда при переписке они вводятся писцами в соответствующие места авторского текста и тогда становятся И. В текстологии новой русской лит-ры И. иногда называют любые вставки в авторский текст, в т. ч. вставки слов и фраз, принадлежащих автору, но по ошибке пропущенных в данном издании, однако здесь этот термин широкого распространения не получил.

Е. Прохоров.

ИНТОНА́ЦИЯ (от лат. intonare — громко произносить) — основное выразительное средство звучащей речи, позволяющее передать отношение говорящего к предмету речи и к собеседнику.

Значения самой простой фразы «Пошел дождь» могут быть различными в зависимости от того, что послужило мотивировкой высказывания: радость садовода или недовольство собирающегося в дорогу путника. Передавая подобные различия, И. выражает конкретный смысл любого высказывания, его целеустановку (отсюда — повествовательная, вопросительная и побудительная интонации) и эмоциональную природу. (И. торжественная, гневная, грустная). Расчленяя фразу на синтагмы, И. передает различные семантические отношения между частями высказывания (перечисление, противопоставление, присоединение и т. д.), подчеркивает смысловой акцент фразы. И. — явление сложное. Ее образуют повышения и понижения тона, речевые паузы, степень слитности или расчлененности фразы и даже слова, синтагматические и фразовые ударения, степень громкости, темп и тембр речи, подчеркнутость ее звукового строя. Все эти компоненты И. непрерывно взаимодействуют друг с другом. Хотя полностью И. может быть воссоздана лишь в реальном звучании, письменная речь передает основные особенности И. при помощи различной синтаксической структуры фраз, порядка слов и пунктуации. Особенно тщательно разработана система графического закрепления И. в художественной речи. Она во многом воспроизводит индивидуальное своеобразие писательского «голоса» и «голосов» созданных им персонажей. Слова в речи вообще (и художественной в частности) связываются в различные смысловые единства при помощи И., к-рая наряду с синтаксисом придает лексическому материалу смысловую завершенность. Вступая во взаимодействие с лексикой, И. конкретизирует (подтверждает, отрицает или дополняет) сообщение, нередко придавая слову или группе слов противоположное значение. Л. Н. Толстой в «Казаках» рисует небольшую бытовую сценку в семье Марьяны: «Радуйся, чертова девка, — кричит мать, — чувяки-то все истоптала...» Марьяна нисколько не оскорбляется из-за «чертовой девки» и принимает эти слова за ласку и весело продолжает свое дело». Олесь Гончар пишет в романе «Тронка» о бульдозеристе Браге: «Болван, увалень, робот без-

мозглый», — такими и подобными прозвищами обычно награждает Брага свой бульдозер, хотя надо быть просто глухим, чтобы в его голосе при этом не уловить более глубокую, затаенно дружескую интонацию». А. С. Макаренко писал: «Я сделался настоящим мастером тогда, когда научился говорить «Иди сюда» с пятнадцатью-двадцатью оттенками, когда научился давать двадцать нюансов в постановке лица, фигуры, голоса».

Наиболее велико значение И. в стихотворной речи, в особенности в лирике, непосредственно передающей в слове человеческие переживания. А «голосом» чувства как раз и является прежде всего И.

И. стихотворного текста может быть выражена в различных декламационных вариантах. Однако все они опираются на эстетически значимую интонационную основу, вложенную в поэтический текст. А она выявляется в определенных ритмико-синтаксических свойствах текста. В этом смысле И. — это выражение ритмико-синтаксических отношений в реальном звучании стиха. И структурные особенности ритмически организованной стихотворной речи являются глубоко содержательными именно потому, что в них закрепляется неповторимое своеобразие поэтической И.

В строфе из «Последней любви» Ф. Тютчева:

Полнеба охватила тень,
Лишь там, на западе, бродит сиянье, —
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись очарованье, —

третья, кульминационная строка, варьируя четырехстопный ямб, делится на три ямбические доли

(◡ — ◡ / ◡ — ◡ / ◡ — ◡ —),

и эти закрепленные ритмико-синтаксические разделы выделяют ее на общем фоне и придают ей неповторимое звучание. Необычная ритмическая форма интонационно выражает авторскую мысль-чувство.

Лит.: Эйхенбаум Б. М., Мелодика русского лирического стиха, П., 1922; Тимофеев Л. И., Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958; Жинкин Н. И., Механизмы речи, М., 1958; Томашевский Б., Стих и язык, М. — Л., 1959; Артемов В. А., Тон и интонация, М., 1961; Златоустова Л., Фонетическая структура слова в потоке речи, Каз., 1962; Холшевников В. Е., Типы интонации русского классического стиха, в сб.: Слово и образ, М., 1964; Асафьев Б., Речевая интонация, М. — Л., 1965; Интонация и звуковой состав. Материалы Коллоквиума М., 1965; Гончаров Б., Интонационная организация стиха Маяковского «Рус. лит-ра». 1972, № 2.

М. Гиршман, Б. Гончаров.

ИНТРИГА (франц. intrigue, от лат. intrico — запутываю) — способ организации действия в драматическом, реже в эпическом произведении при помощи сложных перипетий. И. либо создается сознательными усилиями одной из противоборствующих сторон, либо возникает в результате случайного стечения обстоятельств. Она способствует развитию драматического действия, раскрытию характеров действующих лиц. В выборе писателем И. проявляется идейная направленность его творчества.

Иногда с помощью термина «И.» обозначают жанр пьес, подчеркивая определяющую роль И. в данной пьесе. Таковы древнегреческая «трагедия И.», испанская «комедия И.» эпохи Возрождения.

А. Чернышев.

ИРОНИЯ (от греч. eironeía — притворство, насмешка) — осмеяние, содержащее в себе оценку того, что осмеивается; одна из форм отрицания. Отличительным признаком И. является двойной смысл, где истинным будет не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый; чем больше противоречие между ними, тем сильней И. Осмеиваться может как сущность предмета, так и отдельные его стороны. Т.о., характер И., объем отрицания, выраженный в ней, не одинаков; в первом случае И. имеет значение уничтожающее, во втором — корректирующее, совершенствующее. В иск-ве это проявляется в сатирическом (см. *Сатира*) и юмористическом изображении (см. *Комическое*). И. всегда предполагает идеал, в большей или меньшей степени отли-

чающийся от того, что есть в действительности.

И. в древней Греции достигла расцвета в философии Сократа. И. Сократа отрицает и реальную истину, и одновременно субъективное представление об истине. Идеал, стоящий за И. такого рода, — самодовлеющее отрицание как единственная истина; об этом свидетельствует, в частности, знаменитое изречение Сократа: «Я знаю только то, что ничего не знаю». Особое значение И. приобретает в конце 18 в., когда наиболее отчетливо оформилась антитеза: человек — мир, человек — об-во, на основе к-рой возникло романтическое иск-во (см. *Романтизм*). В немецкой лит-ре и эстетике этого периода оформился особый тип «романтической И.», к-рая выражает игнорирование объективного состояния реальных предметов и связей романтической личностью (художником, автором произведения). «Романтическая И.» противопоставляет объективному миру гибкий и подвижный идеал — поэтический вымысел. Идеал этот сам по себе недостижим: как бы ни было совершенно достигнутое, его всегда можно «иронизировать» через более совершенное вымышленное. Не случайно синонимом «романтической И.» было слово «произвол» — полное освобождение от всяких законов и ограничений реальности по воле художника вследствие свободы человеческого творческого духа. Еще один синоним — «остроумие» — теоретик «романтической И.» Ф. Шлегель определял как «взрыв связанного сознания». «Освобождая» от действительности, «романтическая И.» давала разрешение ее противоречий в сфере поэтической фантазии, возвышение над ними посредством поэтического вымысла. Но и в такой форме — субъективного отрицания — «романтическая И.» явилась выражением неприятия буржуазного уклада и всего образа жизни, связанного с собственническими интересами. Этот социально-критический смысл «романтическая И.» еще полнее обрела в творчестве немецких романтиков второго поколения. Для них уже была очевидна зависимость от действительной жизни самого человека с его духовной сущностью, потому И. в их произведениях отнесена не только к внешнему миру, но и к субъективному, якобы противостоящему ему. Теоретиком нового вида И., возникшей в новых общественных условиях и отражавшей преломление идеального в реальном, взаимосвязь и взаимовлияние того и другого, был К. Зольгер. Отсюда И. развивается в учении Гегеля, вскрывая противоречивое единство возвышенного и низменного, неизбежную спаянность идеального, всеобщего с материальным, частным. В творчестве его современника Гейне «романтическая И.» окончательно приходит к собственному отрицанию — ведет к разрушению романтических иллюзий. Ф. Энгельс писал (сравнивая с Гейне поэта «истинного социализма» К. Бена): «У Гейне мечты бюргера намеренно были бы вознесены, чтобы затем так же намеренно низвергнуть их в действительность» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 4, с. 217). Характерно, что ни в лит-ре доромантического периода, ни в эпоху развитого реализма в 19 в. И. в качестве нормы эстетического отношения художника к действительности не является ведущей в силу ослабленности здесь субъективного начала по сравнению с романтизмом. В каждой из этих литератур выдвигается *сатира* (см.). И. превращается в сарказм, становясь средством и обличения и разоблачения уродливых сторон социальной действительности.

И. как отношение индивидуума к миру получила новые формы в иск-ве 20 в. И. писателей-экзистенциалистов выдвигает отрицание всякой истины, кроме экзистенциальной — субъективного знания человека о жизни (см. *Экзистенциализм*). Наиболее оригинальное оформление И. приобрела в важнейшем творческом принципе Б. Брехта — принципе «очуждения» (см. *Очуждения эффект*). «Очуждение» означает «взгляд со стороны» на привычные явления, в результате чего человек, как зритель, заново оценивает их и выносит о них свое суждение. Эта тенденция

возвысить человека над реальными условиями и вызвать отрицание их с т. з. истинно человеческих критериев может считаться современным видоизменением «романтической И.»; сам же Брехт в связи с этим часто вспоминал идеи Гегеля. У Брехта субъективный идеал художника, отрицающий действительность, совпадает с объективным идеалом классовой борьбы. И. как художественный принцип следует отличать от И. в качестве стилистического средства. В последнем случае И. содержится в речи персонажей или самого автора. Посредством такой И. создается комический эффект, т. к. здесь высказанное имеет смысл, прямо противоположный тому, что сказано автором. Напр., в пушкинских стихах:

Граф Хвостов,
Поэт, любимый небесами,
Уж пел бессмертными стихами
Несчастье Невских берегов, —

видимое восхваление Хвостова означает как раз обратное — насмешку над его бездарностью.

Д. Чавчанидзе.

«ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА», или «чистое искусство» — условное название ряда эстетических концепций, общий внешний признак к-рых — утверждение самоценности художественного творчества, независимости иск-ва от политики, общественных требований, воспитательных задач. По существу же в разных условиях концепции «И. д. и.» различны как по своим социальным и идеологическим истокам, так и по своему объективному смыслу. Н. Г. Чернышевский писал, что «устарелая» в его время мысль об «И. д. и.», однако «имела смысл тогда, когда надобно было доказывать, что поэт не должен... искажать действительности в угоду различным произвольным и приторным сентенциям» (Полн. собр. соч., т. 2, 1949, с. 271). Часто концепции «И. д. и.» являются реакцией на повышенный «утилитаризм» отдельных школ и направлений или на попытки подчинения иск-ва политической власти или социальной доктрине. В подобных случаях защита «И. д. и.» оказывается самозащитой иск-ва от враждебных ему сил, отстаиванием его эстетической специфики, его самостоятельности в ряду других форм сознания и деятельности. Однако тот «безнадежный разлад» между художником и общественной средой, к-рый, по Плеханову, является общей причиной «склонности» к «И. д. и.» (см.: Избр. философ. произв., т. 5, 1958, с. 693), приводит к стремлению создать мир красоты вопреки действительности, к преувеличенным представлениям о собственной мощи иск-ва в преобразовании жизни и часто — к эстетству. Впрочем, в собственно художественной практике «чистое искусство» обычно является фикцией. Признаки стремления к «чистому искусству» наблюдаются в воззрениях древнего Востока, в греко-римской античности (в александрийской поэзии, в римской лит-ре последних веков империи), в период позднего Возрождения — в течениях маньеризма, гонгоризма и др. Идеи «И. д. и.» оформляются в определенную теорию лишь в 19 в., во многом как реакция на крайности «утилитаризма» Просвещения, когда «вся деятельность индивидов в их взаимном общении, например речь, любовь и т. д., изображается в виде отношений полезности и использования» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 3, с. 409).

Учение Канта о практической незаинтересованности «суждения вкуса» (эстетических переживаний), отдельные формулы Ф. Шиллера об «эстетической видимости» (см.: Шиллер Ф., Статьи по эстетике, 1935, с. 636) послужили для романтиков не только подкреплением плодотворных мыслей о свободе вдохновения, но, односторонне понятые, они стали теоретическим истоком концепции «И. д. и.»; тогда же и сложился самый термин. Развитие социальных противоречий и в связи с этим разочарование в возможностях буржуазного прогресса, подавление революционных выступлений и усиление политической реакции в ряде ведущих стран Европы с середины 19 в. способствуют стремлению к «чистому

искусству». Оно главенствует в эстетической мысли ряда последователей романтизма. Характерное явление — школа «парнасцев» во Франции и ее метр Т. Готье; их склонность к совершенной форме, стремление к выразительной пластике словесного изображения приводят к большому художественному эффекту, но это достигается ценой подчеркнутого игнорирования политики и социальности. По словам Готье, сила Ш. Бодлера в том, что он «стоял за безусловную свободу искусства, он не допускал для поэзии иной цели, кроме поэзии...» (см.: Бодлер Ш., Цветы зла, М., 1908, с. 18). Характерно для «И. д. и.» противоречие: защита абсолютной независимости иск-ва оборачивается несвободой в выборе тем, тенденциозной аполитичностью и т. п. В условиях, когда «господство вещных отношений над индивидами, подавление индивидуальности случайностью приняло самую резкую, самую универсальную форму...» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 3, с. 440), иск-во все чаще кажется чуть ли не единственным убежищем от буржуазно-торгашеских нравов, средоточием ущемленной человечности. Эта идея близка уже реалисту Г. Флоберу, прерафаэлитам в Англии и т. д. Декадентские эстетические теории, доводя эту тенденцию до крайности (напр., эстетские декларации О. Уайльда), игнорируют или прямо третируют гражданскую содержательность иск-ва.

Оплотом «И. д. и.» в отрицательном значении этого понятия становятся и разные формы т. н. академизма в изобразительном иск-ве; выступая в защиту вечных норм красоты, они нередко активно противоборствуют воспроизведению современной реальности как «грубой» (напр., борьба «академизма» с «передвижничеством» в России).

В 20 в. формалистические тенденции, встречавшиеся еще у нек-рых представителей раннего символизма (С. Малларме), разрастаются в программы и школы, вроде футуризма, «дадаизма», иных видов «зауми», вплоть до современной школы «нового романа» во Франции. Так некогда прогрессивная концепция самозащиты иск-ва вырождается в теорию его самоликвидации. Становясь все более непопулярными, идеи «И. д. и.» в современную эпоху чаще входят лишь составной частью в эстетической теории, напр. те, к-рые выступают против крайностей социологизма (Э. Брэдли). Идея «И. д. и.» неожиданно обнаруживается под покровом борьбы с «интуитивизмом» традиционного искусствознания (структуралисты).

Однако буржуазная эстетическая мысль теперь предпочитает более идеологически активные лозунги и теории, чем «И. д. и.» (экзистенциализм в Европе, прагматизм в США и пр.).

В русском иск-ве лозунги «И. д. и.» по-настоящему антиобщественными стали с 40—50-х гг. 19 в., когда их полемически противопоставили «натуральной школе» или «гоголевскому направлению».

Белинский положил начало борьбе революционной демократии против эстетства: «...вполне признавая, что иск-во прежде всего должно быть иск-вом, мы тем не менее думаем, что мысль о каком-то чистом, отрешенном иск-ве, живущем в своей собственной сфере... есть мысль отвлеченная, мечтательная. Такого искусства никогда и нигде не бывало» (Полн. собр. соч., т. 10, М., 1956, с. 304). Со второй половины 19 в. наиболее острым предметом спора явились суждения Пушкина о свободе художника, высказанные в стихотворениях «Поэт», «Поэт и толпа», «Поэту» и др. Противники «гоголевского направления» (А. В. Дружинин, С. С. Дудышкин, П. В. Анненков, отчасти «молодые» славянофилы) абсолютизировали отдельные лирические формулы поэта («Не для житейского волнения...» и т. д.), выдавая их за основной мотив пушкинской эстетики и обходя их конкретно-исторический смысл. Решительно отвергая «И. д. и.», Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов в силу известной метафизичности и полемической односторонности не раскрыли узости эстетской трактовки ряда

произведений Пушкина сторонниками теории «артистизма» (см.: Д р у ж и н и н А. В., Собр. соч., т. 7, СПБ, 1865, с. 214) и обратили свою критику против поэта, признавая его лишь великим мастером формы. Объясняемая суровостью борьбы за передовое общественное иск-во, эта ошибка, особенно резко сказавшаяся у Д. И. Писарева, на долгое время как бы узаконила одно недоразумение: отождествление собственно программы «И. д. и.», эстетской ее сути — с требованием свободы вдохновения, внутренней независимости художника и т. п., а именно это и отстаивал Пушкин. Марксистское лит-ведение, особенно в последние годы, в целом преодолело подобную путаницу. Однако пережитки ее сказываются в том, что в сторонники «И. д. и.» зачисляется, напр., В. Н. Майков, хотя и утверждавший «бессознательность художественной идеи», но защищавший взгляд на связь иск-ва с жизнью; или Ап. Григорьев, обожествлявший художественную деятельность, но считавший ее вернейшим средством познания народного духа; или даже А. К. Толстой — поэт с ярко выраженной общественно-политической тенденциозностью, при всем подчеркнутом «эстетизме» его отдельных высказываний. Подобная несправедливость в подходе к наследию была особенно сильна в советской критике 30-х гг.

К т. н. школе «чистого искусства» в поэзии 19 в. относят часто поэтов А. А. Фета, А. Н. Майкова, отчасти Н. Ф. Щербину (в «антологических» стихах) и др., потому что в своей поэзии они сознательно сторонились политической и гражданской проблематики. Тенденции этой школы в пору общественной реакции 80-х гг. сказались в поэзии А. Н. Апухтина, А. А. Голенищева-Кутузова, К. М. Фофанова. Но в отличие от прежней эпохи, подобная поэзия не столько избегала гражданственности, сколько выражала усталость и разочарование, свойственные умонастроению определенных слоев демократической интеллигенции; очевидно, она не укладывается в рамки «И. д. и.».

Революционная демократия не только разоблачала социальную реакционность концепции «И. д. и.» в условиях обострения классовой борьбы 50—60-х гг., но одновременно и наметила позитивную мысль о незаменимости иск-ва как особой формы познания. Рожденное потребностями жизни, иск-во особым образом осваивает действительность, творчески претворяя ее. Продолжая традицию шестидесятников, Н. К. Михайловский на рубеже веков остро разоблачал мотивы «чистого искусства». Крайней резкостью отличалась позиция Л. Н. Толстого, обостренная гневом по отношению к декадентству. Отрицая нравственную пользу подавляющего большинства произведений иск-ва, особенно новейшего, Толстой писал: «Прежде боялись, как бы в число предметов искусства не попали предметы, развращающие людей, и запрещали его все (речь идет о Платоне. — *Ред.)*. Теперь же только боятся, как бы не лишиться какого-нибудь наслаждения, даваемого искусством, и покровительствуют всякому. И я думаю, что последнее заблуждение гораздо грубее первого и что последствия его гораздо вреднее» (Л. Н. Толстой о лит-ре, М., 1955, с. 359).

После поражения революции 1905—1907 гг. в литературных школах, возникших вслед за символизмом (эгофутуризмом, имажинизмом, отчасти акмеизмом), идея «И. д. и.» себя, в сущности, исчерпала на русской почве. В. Я. Брюсов, А. Белый и особенно А. А. Блок с течением времени все настойчивее утверждали связь поэзии с жизнью об-ва, хотя и ставили иск-во выше любой другой человеческой деятельности. «Поэзия — только часть целого» (Записные книжки А. Блока, М., 1965, с. 168); великая русская лит-ра всегда была «тесно связана с общественностью, с философией, с публицистикой» (Б л о к А., Собр. соч., т. 6, М.—Л., 1962, с. 177). В окончательной дискредитации эстетства велика роль публицистики М. Горького, а также первого в России эстетического трактата, направленного против «И. д. и.», лекций Г. В. Пле-

ханова «Искусство и общественная жизнь». Конкретный анализ концепций «чистого искусства» — как его позитивных моментов (враждебность эстетическому утилитаризму), так и особенно негативных (равнодушие к социальной борьбе) — дан в ряде работ А. В. Луначарского: «К вопросу об искусстве» (1903), «Диалог об искусстве» (1905) и др.

Лит.: Плеханов Г., Иск-во и общественная жизнь, Избр. философ. произв., т. 5, М., 1958; Чернышевский Н., «О поэзии». Сочинение Аристотеля, Полн. собр. соч., т. 2, М., 1949; Дружинин А., А. С. Пушкин, Собр. соч., т. 6, СПБ, 1865; Толстой Л., Что такое иск-во?, в сб.: Л. Н. Толстой о лит-ре, М., 1955; Блок А., «Без божества, без вдохновенья», Собр. соч., т. 6, М. — Л., 1962; Гилберт К., Кун Г., История эстетики, пер. с англ., М., 1960; О современной буржуазной эстетике. Сб. ст., М., 1963.

В. Сквозников.

ИСО́КОЛОН (от греч. isócolon — равночленность) — риторическая фигура, представляющая собой художественно ощутимое равновесие двух или нескольких речевых тактов — *колонов* (см.). Иногда различается точное слоговое равенство колонов (собственно И.) и приблизительное равенство (парисон). Для ощутимости И. обычно составляется из сравнительно кратких и отчетливо выделенных колонов и подчеркивается синтаксическим параллелизмом, анафорой, сходством окончаний и пр. Пример (в первой фразе И. из двух членов, во второй — из трех): «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света!» (Н. В. Гоголь, «Записки сумасшедшего»).

М. Гаспаров.

ИСТОРИ́ЧЕСКИЙ ЖАНР. Писатель, как и историк, может воссоздать события и облик прошлого, хотя это художественное воссоздание отличается от научного. Опираясь на исторические данные, писатель в то же время всегда идет по пути творческого вымысла, без к-рого невозможно иск-во; он изображает не только то, что было, но и то, что могло бы быть. Однако право на исторический вымысел не исключает того, что вымышленные ситуации должны быть исторически возможны и мотивированы, а изображение подлинно исторических событий, эпохи, ее быта, отдельных деталей — строго базироваться на достижениях исторической науки, данных исторических источников. Отражение истории в художественной лит-ре, глубина постижения художником исторического процесса теснейшим образом связаны с развитием исторических, социологических и всех общественных наук, с господствующими концепциями исторического развития. На отражение писателем исторического прошлого оказывают непосредственное влияние и разработанность тех или иных исторических проблем и тем в исторической науке, и достигнутый уровень обработки исторических источников. Подлинно художественные исторические произведения проникнуты историзмом, чужды модернизации и субъективизма, к-рые искажают историческую правду. Лучшие образцы исторической художественной лит-ры представляют не только эстетическую, но и историко-познавательную ценность. Историческая художественная лит-ра способна нарисовать ушедшую эпоху в ее цельном облике, раскрывая в живых образах общественную деятельность, идеологию, быт, психику ее представителей; историческая художественная лит-ра, обладающая силой большого эмоционального воздействия, воплощающая исторические события в живой, образной форме, способствует приобщению к истории широких слоев народа, молодежи. Среди литературных произведений на историческую тематику немало произведений, к-рые, хотя и ставят задачу изобразить жизнь к.-л. исторической эпохи, в действительности не поднимаются до историзма, искажают и модернизируют историю (а следовательно, не имеют историко-познавательной ценности). Так, нередко справедливо говорится о псевдоисторизме тех или иных исторических романов, пьес, поэм (напр., произведения Е. А. Салиас-де-Турнемир, 1840—1908, Д. Л. Мордовцева, 1830—

1905, и др.). Не всякое произведение, обращающееся к событиям прошлого, ставит перед собой задачу действительного воссоздания этого прошлого и имеет собственно исторические цели. Иногда писатель ищет в прошлом только материал для острого сюжета, красочных картин, особенного колорита — возвышенного, экзотического и т. д. Это явственно выступает, напр., во многих приключенческих романах, вбирающих в себя события прошлого (напр., в романах А. Дюма, к-рые имеют весьма ограниченную историко-познавательную ценность). Широко распространены также (особенно в лит-ре новейшего времени) произведения, к-рые можно назвать историческими аллегориями, где исторический сюжет используется писателем только для воплощения той или иной идеи (такова, напр., драма бразильского драматурга Г. Фигейреду «Лиса и виноград», в к-рой образ древнегреческого баснописца Эзопа используется автором для утверждения необходимости свободы человека, или драма французского драматурга Ж. Ануйя «Жаворонок», в к-рой автор ставит проблему ответственности личности, утверждения человеческого достоинства, обращаясь к образу Жанны д'Арк). Эти произведения занимают в лит-ре свое место, но они далеко не всегда могут быть отнесены к собственно исторической лит-ре. Вместе с тем ценность исторической художественной лит-ры далеко не исчерпывается ее историко-познавательным значением. Иногда литературное произведение исторической тематики, даже далекое от исторической точности, но созвучное современной эпохе, выражающее большие, прогрессивные идеалы, утверждающее национальное самосознание народа, рисующее яркие картины революционной и освободительной борьбы, обладает силой огромного идейного воздействия (напр., «Спартак» Р. Джованьоли, 1874, «Овод» Э. Войнич, 1897). Историческая художественная лит-ра имеет огромное воспитательное значение. Начало собственно исторической художественной лит-ры относится к рубежу 18—19 вв., когда как особый литературный жанр складывается исторический роман, к-рый ставит перед собой прямую цель изображения жизни прошедших эпох. Исторический роман (и возникшая позднее собственно историческая драма) качественно отличается от исторических по своей тематике произведений предшествующих эпох. Становление собственно исторической художественной лит-ры совпадает с существенным переломом в самом историческом знании — с процессом становления истории как науки. Быстрый и резкий переворот в общественных отношениях в эпоху французской буржуазной революции дал возможность окончательно осознать необратимость и качественный характер исторических изменений. В историческое знание входит историзм, как таковой, аналогичный процесс происходит и в художественной лит-ре.

В эстетическом отношении формирование И. ж. было связано с художественными открытиями *романтизма* (см.): мастерством изображения колорита места и времени, остротой восприятия особенного, индивидуального в каждом явлении, интересом к национальным движениям, к национальному прошлому во всем неповторимом своеобразии каждого его этапа.

Формирование исторической художественной лит-ры в собственном смысле связано с именем английского писателя В. Скотта (1771—1832). Для становления этого жанра уже много сделали великие немецкие писатели И. Гёте (драмы «Гёц фон Берлихинген», 1773, «Эгмонт», 1788) и Ф. Шиллер (драмы «Валленштейн», ч. 1—2, 1798—99, «Мария Стюарт», 1801, «Вильгельм Телль», 1804, и др.), однако именно творчество В. Скотта, родоначальника исторического романа, было настоящим рубежом. В. Скотт создал целую серию романов, изображающих эпоху крестовых походов («Айвенго», «Ричард Львиное Сердце», «Роберт, граф Парижский»), период формирования национальных монархий в Европе («Квентин Дорвард»), английскую буржуазную революцию («Пурита-

не», «Вудсток»), крушение клановой системы в Шотландии («Уеверли», «Роб-Рой») и др. Переход к буржуазному образу жизни, совершившийся в Англии, дал писателю возможность остро почувствовать смену эпох, резкое различие социальных отношений, идеологии, психологии и быта средневековья и нового времени. Художник стремится реалистически воссоздать дух и облик канувшего в прошлое уклада жизни. Впервые художественное воссоздание прошлого основывается на действительном исследовании исторических источников (тогда как ранее художник ограничивался воспроизведением лишь общего хода исторических событий и наиболее характерных черт деятелей прошлого). Творчество В. Скотта оказало непосредственное влияние на последующую историческую художественную лит-ру.

К исторической тематике широко обращаются многие писатели-романтики, напр. В. Гюго (драма «Кромвель», 1827, романы «Собор Парижской богоматери», 1831, «Человек, который смеется», 1869, «Девяносто третий год», 1874), А. де Виньи (роман «Сен-Мар», т. 1—2, 1826), Мандзони («Обрученные», 1827), английский писатель Э. Дж. Булвер-Литтон (романы «Последние дни Помпеи», 1834, «Риенци, последний из римских трибунов», 1835, и др.), североамериканский романист Ф. Купер («Шпион», 1821), русские романисты: М. Загоскин («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году», ч. 1—3, 1829), И. И. Лажечников («Ледяной дом», 1835).

Произведения И. ж., созданные романтиками, не всегда обладают историко-познавательной ценностью. Этому мешает и субъективно-идеалистическая трактовка событий, и подмена объективных социальных конфликтов контрастами добра и зла, тьмы и света. Главные герои в таких романах чаще всего являются не исторически-конкретными типами, а лишь воплощением романтического идеала писателя (Эсмеральда у Гюго). Сказываются и субъективные политические убеждения автора: напр., А. де Виньи, симпатизировавший аристократии, сделал программным героем своего романа представителя феодальной фронды.

Однако достоинства произведения И. ж. как художественного творения не могут оцениваться только по степени научной достоверности изображаемого. Романы Гюго, напр., обладают большой силой эмоционального воздействия. «Он набатно бил в колокол, — писал о Гюго А. Н. Толстой: — Проснитесь, человек бедствует...» Вместе с тем несомненно важный этап в развитии И. ж. в лит-ре 19 в. связан с победой реалистических принципов в историческом романе и драме. Завоеванием реализма явилось создание социальных характеров, проникновение в сложный процесс борьбы исторических сил, изображение роли народа в истории — эстетические моменты, во многом уже подготовленные школой В. Скотта («Шуаны» Бальзака, «Жакерия» Мериме).

В России реалистический И. ж. торжествовал победу в творчестве А. С. Пушкина («Борис Годунов», «Арап Петра Великого», «Капитанская дочка»).

Новым в 30—40-е гг. 19 в. явилось углубление психологического анализа в произведениях И. ж. («Хроника времен Карла IX» Мериме и особенно эпизоды изображения Ватерлоо в романе Стендаля «Пармская обитель», на к-рые позднее ссылался Л. Толстой). Эпопея Л. Толстого «Война и мир» — величественная вершина в развитии И. ж. в 19 в. Историзм ее проявляется и в масштабном осознании самого хода исторического процесса, и в создании исторических типов, и в точной передаче социальных, бытовых, идеологических, психологических и языковых особенностей времени.

Однако после достижений реалистической исторической лит-ры середины 19 в., наиболее выдающиеся произведения к-рой поднимали на историческом материале важнейшие вопросы народной жизни и исторических судеб нации, стремились разрешить проблемы связи личности с народом и т. д., при этом давая высокие образцы историзма, — в развитии

исторической художественной лит-ры наблюдается регресс. Это связано в первую очередь с общими процессами усиления реакционности буржуазной идеологии конца 19 — нач. 20 в., со все большим отходом буржуазной общественной мысли от историзма. Авторы исторических романов модернизируют историю. Так, напр., даже такой выдающийся художник-реалист, как А. Франс, в романе из времен Великой французской революции «Боги жаждут» (1912) проводит идею о том, что человечество как бы топчется на месте в своем развитии. Широкое распространение получает особый вид «символической» исторической лит-ры, к-рая, претендуя подчас на глубокое осознание исторического процесса, на самом деле создает чисто субъективистские построения мистического характера («Покрывало Беатрисы» А. Шницлера, 1901, «историческая» трилогия Д. Мережковского — «Павел I», 1908, «Александр I», 1911—12, «14 декабря», 1918). Напротив, в ряде стран Восточной Европы историческая тематика приобретает в конце 19 — нач. 20 в. большое значение и общественное звучание, что связано с национальным подъемом в этих странах. Ведущее место в тематике исторических литературных произведений этого периода заняла история начинающейся освободительной борьбы. В ряде случаев историческая художественная лит-ра носит романтический характер. Таковы, напр., исторические произведения польского романиста Г. Сенкевича («Огнем и мечом», т. 1—4, 1884, «Потоп», 1886, «Пан Володыевский», 1887—88, «Камо грядеши», 1894—96, «Крестоносцы», 1897). Многие произведения написаны в реалистической манере: чешский писатель и историк А. Ирасек создает серию романов и драм, изображающих эпоху гуситских войн (исторические романы «Между течениями», т. 1—3, 1887—90, «Братство», т. 1—3, 1898—1908, и др., историческая драма «Ян Жижка», 1903, «Ян Гус», 1911), болгарский писатель И. Вазов — исторические драмы на сюжеты из жизни средневековой Болгарии («Борислав», 1909, «К пропасти», 1908, «Ивайло», 1911). Национально-освободительное движение, пробуждение национального самосознания явились основой возникновения и становления жанра исторического романа во многих странах Востока. В Индии создателем исторического романа в бенгальской лит-ре был выдающийся писатель Бонкима Чондро Чоттопадхай («Дочь коменданта крепости», 1865, «Мриналини»), в лит-ре маратхи — Хари Нараян Апте («Взяли крепость — потеряли льва», 1903, «Тигр Майсура», 1890—91, «Царевна Рупнагара», 1900—02, «Чандрагупта», 1902—04, и др.), в лит-ре хинди — В. Варма («Крепость Кундар», 1928, «Рани Джханси-Лакшми Баи», 1946, и мн. др.). Исторический роман был первым жанром новоарабской художественной прозы (исторические романы Джирджи Зейдана, 1861—1914 — «Гассанидка», «Египтянка Арманосса» и др., Фараха Антуна, 1873—1923 — «Новый Иерусалим, или Взятие Иерусалима арабами» и др.). В 20-х гг. первые исторические романы стали появляться в Иране («Повесть о художнике Манц» и «Расставители тенет, или Мстители за Маздака» Санатиз-заде Кермани, «Любовь и власть» Агашейха Мусы Хамадани и др.). Большинство произведений молодой исторической художественной лит-ры стран Востока написано еще в романтической манере, многие из них играли значительную роль в национально-освободительной борьбе.

В странах Западной Европы новый подъем в развитии реалистического исторического романа начинается после Великой Октябрьской социалистической революции. Этот всемирно-исторический переворот позволил большим реалистам Запада создать ряд выдающихся образцов исторической художественной лит-ры. При этом обращение к исторической тематике передовых писателей Запада было связано с защитой ими культурного наследия и прогрессивных традиций прошлого, с антифашистскими выступлениями писателей-гуманистов. Таковы, напр., исторические произведения Г. Манна (роман

«Юность короля Генриха IV», 1935) и Т. Манна (повесть «Лотта в Веймаре», 1939), многочисленные исторические романы Л. Фейхтвангера («Безобразная герцогиня», 1929, «Еврей Зюсс», 1925, трилогия «Иудейская война», 1932, «Сыновья», 1935, «Настанет день», 1942, роман «Лже-Нерон», 1936, «Лисицы в винограднике», 1948, «Мудрость чудака, или Смерть и преображение Жан-Жака Руссо», 1953, «Гойя», 1951, и др.). Тесно связанные с современностью, отличающиеся гуманистической, демократической направленностью, они в то же время характеризуются тщательной работой писателя над историческими источниками. Однако и на эти лучшие произведения исторической западной лит-ры накладывают отпечаток общие концепции исторического процесса, характерные для буржуазной исторической науки. Так, в исторических романах Фейхтвангера (особенно в довоенных) подчас выражено представление об историческом прогрессе как о борьбе разума и косности, редко кончающейся победой разума, недооценивается роль народа в истории, явно проявляется субъективизм автора.

Новый этап в развитии исторической художественной лит-ры связан с лит-рой социалистического реализма. Стоящая на позициях материалистического понимания истории, утверждающая историческое бытие как творчество народных масс, эта лит-ра имеет все объективные условия для успешного развития на принципах подлинного историзма и добилась крупных результатов на этом пути. М. Горький, оценивая первые опыты создания советского исторического романа, писал в 1930 г. (имея в виду, в частности, произведения А. Н. Толстого о Петре I и Ю. Н. Тынянова о пушкинской эпохе): «...создан исторический роман, какого не было в литературе дореволюционной...» (М. Горький о лит-ре, 1955, с. 413). Важнейшими темами советской исторической лит-ры стали изображение революционных и патриотических традиций русского народа, проблема роли народа в истории, изображение переломных, значительных эпох; для исторической лит-ры характерно стремление к эпичности, большим художественным обобщениям. Так, роман А. Н. Толстого «Петр I» (1-я кн. — 1929—30, 2-я — 1933—34, 3-я — неоконченная, 1944—45), рисующий образ Петра I, является в то же время эпопеей о судьбах русского народа в один из переломных моментов его развития. Глубокое осмысление эпохи Петра дано в повести А. Платонова «Епифанские шлюзы» (1927). Широкое освещение в советской исторической лит-ре нашла тема революционных крестьянских движений прошлого (напр., романы Чапыгина «Разин Степан», 1926—27, «Гулящие люди», 1935—37, «Пугачевщина» К. А. Тренева, 1924, «Емельян Пугачев», В. Я. Шишкова, 1—3, 1938—45).

Важными темами советской лит-ры явились освободительная борьба против царизма, судьбы передовой русской культуры в царской России (романы О. Д. Форш «Одеты камнем», 1925, трилогия о Радищеве — «Якобинский заквас», 1934, «Казанская помещица», 1936, «Пагубная книга», 1939, и др.; романы Ю. Н. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», 1927—28, «Кюхля», 1925, «Пушкин», 1936—43, и др.). Особое значение имеют произведения об эпохе подготовки революции и о самой революции и гражданской войне. Так, в значительной мере к исторической лит-ре принадлежат и «Жизнь Клима Самгина» М. Горького (хотя сам Горький ни это произведение, ни «Дело Артамоновых» не относил к жанру собственно исторического романа), и «Тихий Дон» М. А. Шолохова, и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого, и «Первые радости» и «Необыкновенное лето» К. А. Федина. Успешно развивается историческая лит-ра народов СССР (романы казахского писателя М. О. Ауэзова «Абай», узбекского писателя Айбека «Навои», украинского писателя Н. С. Рыбака «Переяславская рада» и др.). В советской исторической лит-ре широко разрабатывается военно-историческая тема, получившая особое значение в годы Великой Отечественной войны и в непосредственно ей предшествовавшие «Сева-

стопольская страда» (1937—40) С. Н. Сергеева-Ценского, «Цусима» (1932—1935) А. С. Новикова-Прибоя и др. В трилогии В. Яна («Чингис-хан», 1939, «Батый», 1942, «К последнему морю», 1936) изображено нашествие монголов на государства Азии и на Русь и показана борьба русского народа против монголо-татарского ига; теме борьбы с монголо-татарским игом и возвышению Москвы посвящен также роман С. П. Бородина «Дмитрий Донской» (1941).

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1—2, М., 1957; Ленин В. И., О лит-ре и иск-ве, М., 1957; Белинский В. Г., Разделение поэзии на роды и виды, Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954; Добролюбов Н. А., О русском историческом романе, Полн. собр. соч., т. 1, М., 1934; Кареев Н., Французская революция в историческом романе, П., 1923; Нусинов И. М., Проблема исторического романа В. Гюго и А. Франса, М. — Л., 1927; Социалистический реализм и исторический роман [Дискуссия], «Октябрь», 1934, № 7, с. 195—241; Тимофеев Л., Об историзме в художественной лит-ре, «Книга и пролетарская революция», 1933, № 8; Серебрянский М. Н., Советский исторический роман, М., 1936; Мессер Р., Советская историческая проза, Л., 1955; Петров С. М., Советский исторический роман, М., 1958; его же, Исторический роман в русской лит-ре, М., 1961; Ленобль Г., История и лит-ра. Сб. ст., М., 1960; Оснос Ю., Советская историческая драматургия, М., 1947; Головащенко Ю., Героика гражданской войны в советской драматургии, Л., 1957; Андреев Ю. А., Русский советский исторический роман. 20—30-е гг., М. — Л., 1962 (критическая рецензия — «Новый мир», 1963, № 11); Алпатов А. В., Алексей Толстой — мастер исторического романа, М., 1958; Сиротюк М., Український радянський історичний роман, Київ, 1962; Горский И. К., Польский исторический роман и проблема историзма, М., 1963; Пашуто В. Т., Средневековая Русь в советской художественной лит-ре, «История СССР», 1963, № 1; Верещагина Т. Д., Особенности художественного отражения и исторической действительности, «Вестн. ЛГУ. Серия экономики, философии и права», 1963, в. 2; Реизов Б. Г., Французский исторический роман в эпоху романтизма, Л., 1958; Орлов С. А., Исторический роман Вальтера Скотта, Г., 1960; Сучков Б., Современность и история (Заметки о творчестве Л. Фейхтвангера), «Иностр. лит-ра», 1956, № 2; его же, Реальность и реализм, «Знамя», 1960, № 10; его же, История и реализм, там же, 1962, № 2—5; Паевская Е. В., Общественно-политические взгляды Бонкима Чондро Чоттопадхайя, «Советское востоковедение», 1957, № 2; Гольдман Ц. М., Отражение народного восстания 1857—1859 гг. в творчестве В. Вармы, в сб.: Современная индийская проза, М., 1962; Крачковский И. Ю., Исторический роман в современной арабской лит-ре, Избр. соч., т. 3, М. — Л., 1956; Бертельс Е. Э., Персидский исторический роман 20 в., в кн.: Проблемы лит-ры Востока, кн. 1, Л. 1932; Всеобщая история. Аннотированный указатель художественной лит-ры, М., 1958; Художественно-историческая лит-ра. Рекомендательный указатель в помощь изучающим историю СССР, М., 1955, в. 1; Залесский М., Новгородов А., Новикова А., Художественная лит-ра в помощь изучающим историю КПСС, М., 1962; Советский роман, его теория и история. Библиографический указатель 1917—1964, Л., 1966.

Д. Козлов.

К

КАЛАМБУ́Р (франц.) — стилистический оборот или самостоятельная миниатюра, основанная на сходном звучании слов или словосочетаний, имеющих разное значение, обычно придающая речи оттенок комизма. К. строятся на омонимах, омографах, шуточной этимологизации слов и пр. Напр.: «Я приехал в Москву, плачу́ и пла́чу» (П. Вяземский, Письмо к жене, 1824); «Хочешь чаю, Никанор? — предложил хозяин. — Нет, спасибо, я уже отчаялся» (Е. Петров). К. часто переосмысляет устоявшиеся фразеологизмы: «Ученье — свет, неученых — тьма» (Эм. Кроткий).

Лит.: Щербина А. А., Сущность и искусство словесной остроты (каламбура), Киев, 1958.

Д. Санин.

КА́ЛЬКА (франц. calque — копия на прозрачном полотне или бумаге) — слово или выражение, образованное путем точного воспроизведения (копирования) средствами родного языка соответствующих слов и выражений чужого языка, напр.: «самостоятельный» — К. нем. selbständig; сое-

xistence — «сосуществование»; «междометие» — по образцу латинского interjectio; «иметь место» — avoir lieu, «сделать знакомство» — faire connaissance de, «выглядит из себя» — sieht aus. К. часто встречаются в различных областях знаний. К. могут быть лексическими и фразеологическими. Лексические К. двух видов: словообразовательные и семантические. Словообразовательная К.— это перевод иноязычного слова средствами родного языка («плотность» — от франц. solidité); при копировании слова происходит буквальный перевод морфологических элементов слова-модели («сверхчеловек» — der Übermensch), заимствуется структура иноязычного слова. Семантическая К. заимствует значение иноязычного слова («трогать» — К. франц. toucher). Исконные слова приобретают новые значения. Существуют т. н. полукальки («телевидение»: «теле» — прямое иноязычное заимствование, «видение» — содержит элемент родного языка). Фразеологическая К. — буквальный перевод на родной язык иноязычного фразеологического оборота (tuer le temps — «убить время»). При копировании выражений взамен чужих слов подставляются слова родного языка, но при этом обычно сохраняется конструкция оригинала (напр.: «принимать участие в чем-либо» — в рус. яз.; to take part in — в англ. яз.; prendre part — во франц. яз., teilnehmen — в нем. яз.).

После Октябрьской революции многие слова и выражения русского языка вошли во многие языки мира с помощью калькирования.

Лит.: Шанский Н. Н., Лексические и фразеологические кальки в русском языке, «Рус. язык в школе», 1955, № 3, с. 23—35; Микитич Л. Д., Иноязычная лексика, Л., 1967, с. 10—14.

А. Головенченко.

КАНОНИЧЕСКИЙ ТЕКСТ (от греч. canōn — правило, образец) — термин текстологии, означающий подлинно авторский текст в его последней редакции, общепринятый для всех изданий этого произведения на данной ступени изучения источников текста. К. т. есть конечный результат научной критики текста, проводимой при подготовке его к изданию (см. *Текстология*). Для установления К. т. текстолог изучает все рукописные и печатные источники текста и, руководствуясь всеми имеющимися историко-литературными и биографическими данными, определяет из них один, отражающий так назыв. последнюю творческую волю автора. Чаще всего это или последнее авторизованное издание, или последняя корректура, или последняя беловая рукопись, или верхний (последний) слой текста в черновом автографе. Текст, имеющийся в этом источнике, называется основным, поскольку он кладется в основу подготовляемого к изданию текста. Далее все источники сличаются между собой и с источником основного текста, а выявленные разночтения анализируются с т. з. их происхождения. Разночтения, появившиеся в результате постороннего вмешательства в авторский текст, признаются искажениями и исправляются по всем предшествующим источникам, если они дают подлинно авторское чтение, или по догадке, если выявленное искажение имеется во всех источниках текста (в последнем случае исправление называется конъектурой). Т. о., основной текст, в к-ром исправлены все искажения творческой воли автора, дает К. т.

Советские текстологи провели огромную работу по установлению К. т. произведений русских классиков. Так, в текстах Пушкина исправлены искажения, сделанные цензорами и редакторами: восстановлен подлинный текст «Памятника», искаженного Жуковским в угоду цензуре; исправлено подцензурное слово «князь» на пушкинское «царь» в «Анчаре» и т. п.; в Собр. соч. Некрасова введено более трех тысяч строк, отсутствовавших в дореволюционных изданиях прежде всего по цензурным причинам. В русской дореволюционной и современной зарубежной лит-ре вместо термина «К. т.» в том же смысле употребляется термин «дефинитивный текст» (от лат. definitus — установленный, определенный).

Лит.: Основы текстологии, под ред. В. С. Нечаевой, М., 1962, с. 281—358.

Е. Прохоров.

КАНТ, или *к а н т а* (от лат. cantus — пение, песня) — старинная песня торжественного характера, близкая по мелодии к псалмам, а по тексту к одам. В 16—18 вв. они часто сочинялись в духовных семинариях России на латинском и старославянском языках и исполнялись в церковные или светские празднества без инструментального сопровождения.

Среди авторов псалмов и кантов — Симеон Полоцкий и Димитрий Ростовский. Впоследствии К. получили распространение в народной среде, сблизившись с духовными стихами, от к-рых позднейшие канты трудно отличить.

А. Богданов.

КАНТА́ТА (итал. cantata, от лат. canto) — жанр стихотворно-музыкального произведения, исполняемого преимущественно по торжественному случаю. К. широко использовала мифологические сюжеты, аллегории, риторические штампы. Развиваясь, музыкальная форма К. стала отличаться разнообразием ее частей (арий, речитативов, различающихся по темпу и такту); это повлекло и разнообразие стихотворного построения — неоднократную смену метра на протяжении К. Возникла и развилась К. в Италии на рубеже 16—17 вв. В России перенята в 18 в. Ее основное направление — официальное и религиозное славословие, не поднимающееся до высоких художественных образцов даже у В. К. Тредиаковского и Г. Р. Державина, а у посредственных стихотворцев — фальшивое и ремесленное. Ранний А. С. Пушкин пытался противопоставить этому свободомысленную и фривольную К. «Леда», но эта тенденция не получила дальнейшего развития.

Современные композиторы часто создают К. на поэтические тексты, специально для этого не предназначавшиеся (напр., Шапорин «На поле Куликовом» — на стихи Блока). Вместе с тем пишутся и тексты К. (напр., у немецких поэтов: Бехера, Кубы и др.).

В. Никонов.

КАНЦО́НА (итал. canzone — песня соответствует франц. chanson) — в средневековой поэзии трубадуров Прованса — песня о рыцарской любви, позже содержание ее расширилось. Строение К. строго строфично, все строфы рифмуются по одной схеме (нередко связаны сквозной рифмой), но сама схема в каждой К. своя, до этого никем не употребленная; последняя строфа (торнада) короче, она обращена прямо к лицу, к-рому посвящена К.; в остальном форма К. не связана никакими требованиями — свободен выбор стихотворного размера, объема строфы и количества строф. Из Прованса К. перенесена в Италию и Северную Францию. Были попытки регламентировать форму К. — так, Данте, пользовавшийся ею для философских стихотворений, дал схему ее построения, с к-рой, однако, не посчитался сам, назвав К. часть «Ада». К. в Италии чаще написана стихом в одиннадцать слогов и состоит из пяти — семи строф. Расцвета К. достигла в лирике Петрарки (14 в.). Позже К. хотя и знала периоды нек-рого подъема, но не дала высокохудожественных образцов и была преимущественно стилизацией. Канцонетта — «маленькая К.», уменьшительная форма слова в Италии; во Франции это же уменьшительное chansonnette стало обозначать не столько меньший объем, сколько снижение содержания (отсюда «шансонетка»).

В. Никонов.

КАСЫ́ДА (термин тюркоязычной, а также арабской и персидской классической поэзии) — торжественное, хвалебное стихотворение, напоминающее оду. К. исключительно широко была распространена в средневековье, особенно в среде придворных поэтов. Как правило, поэты тех времен сочиняли К. в честь отдельных полководцев, ханов, царей по поводу восхождения на престол, победы над врагом и т. д., за что обычно поэт получал определенное вознаграждение. Традиция сочинения К. и ее трафаретная форма сковывали мысль поэта, и поэтому большинство известных нам К. не отличаются оригиналь-

ностью. Однако поистине талантливые поэты умели даже в этой традиционной форме создать настоящие художественные произведения большой эстетической выразительности и силы. Широко известна, К. напр., Алишера Навои (1441—1501), написанная в честь гератского правителя Султан-Хусейн Мирзы Байкара.

Как и другие формы классического стиха, К. создается на *арузе* (см.) и рифмуется *монорифмой* (см.) через строку, за исключением первого бейта (двустишия). В первом бейте, как правило, зарифмованы обе строки.

Мурат Хамраев.

КАТАЛЕ́КТИКА (от греч. catalḗgō — прекращаю, заканчиваю) — 1) раздел метрики, рассматривающий ритмические окончания стиха — *клаузулы* (см.), т. е. последний ударный слог и следующие за ним безударные. Количество последних в русском стихе может варьироваться, обычно от нуля до двух, редко — три и более. В традиционной стопной теории различались стихи акаталектические (см. *Акаталектика*), или полные, в к-рых последняя стопа была равна остальным (напр.: «Буря мглою небо кроет» (— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡), каталектические (см. *Каталектика*), или усеченные, в к-рых последняя стопа была короче остальных на один или два безударных слога (напр.: «Вихри снежные крутя», (— ◡ | — ◡ | — ◡ | —), и гиперкаталектические, или наращенные, в к-рых последняя стопа была длиннее других на один или два безударных слога (напр.: «Ой, полна, полна коробушка» (— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡ ◡). Современные исследователи не пользуются данной искусственной классификацией и определяют характер клаузул не по соотнесению с другими стопами стиха, а по месту ударения: мужские, женские, дактилические, гипердактилические, т. е. с ударением соответственно на последнем слоге стиха, на втором, третьем, четвертом и далее с конца.

2) В узком смысле слова — окончание стиха стопой, укороченной по сравнению с остальными на один или два безударных слога. К. в ямбе и анапесте невозможна, т. к. стих оканчивается ударным слогом. В хорее и амфибрахии К. возможна на один слог:

Мутно небо, ночь мутна.
— ◡ / — ◡ / — ◡ / —
(А. Пушкин)

В дактиле К. возможна на один или два слога:

Любо весной человеку,
Солнышко ясно горит.
(Н. Некрасов)

— ◡ ◡ / — ◡ ◡ / — ◡
— ◡ ◡ / — ◡ ◡ / —

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

В. Холшевников.

КА́ТАРСИС (от греч. cátharsis, букв. «очищение»; в древнегреч. словоупотреблении — освобождение души от «скверны», тела от вредных веществ) — термин, употребляемый в эстетике. По Аристотелю («Поэтика», гл. VII), зритель, следя за событиями трагедии, испытывает душевное волнение: сострадание к герою, страх за его судьбу. Это волнение приводит зрителя к К. — очищает его душу, возвышает, воспитывает его.

См. ст. *Трагическое.*

А. Чернышев.

КАТАСТРО́ФА (от греч. catastrophḗ — поворот, переворот) — один из важнейших моментов развития действия в античной трагедии, внезапное событие, влекущее за собой тяжелые последствия. К. разрешается напряженная ситуация, к-рая создана предшествовавшей К. борьбой. Сцена К. бывает развита шире, нежели сцена развязки, и часто называют сцену К. кульминационной — по признаку широкого развития действия.

См. *Лит.* к ст. *Драма.*

А. Головенченко.

КАТАХРЕ́ЗА (от греч. catá — против и chrḗsis — употребление) — редко используемый в современной поэтике

термин для обозначения *тропа* (см.), в котором эпитет противоречит по своему прямому значению определяемому им понятию или предмету. Таковы, напр., сочетания «сладкая горечь обид» (Лермонтов), «Красные чернила», «Женатый холостяк» (названия фильмов) и др. Чаще подобные тропы называют *оксюморонами* (см.), учитывая, что они создаются посредством необычного употребления эпитетов. К. в прошлом использовалась в более широком смысле, как троп, основанный на сочетании несовместимых понятий, к-рое приобретало комический смысл («ходил пешком по морю» и т. д.).

А. Богданов.

КАТРЕ́Н (от франц. quatrain) — четверостишие. Ограничительно употребляли термин «К.» только для четверостишия, выражающего законченную мысль; это шаткое различение, исторически имевшее нек-рую опору, утратило смысл, и правомерно называть К. вообще строфу из четырех стихов (но только строфу, а не любые взятые подряд четыре стихотворные строки). В К. возможны следующие основные рифмовые схемы: перекрестная — а б а б, опоясывающая — а б б а, смежная — а а б б, разнообразимые чередованием клаузул — мужских, женских, дактилических, сверхдактилических. Кроме того, существуют К., где нек-рые строки не рифмуются, напр. *рубаи* (см.) в персидской поэзии, перешедшие и во многие тюркские языки: строки первая, вторая, четвертая — на одну рифму, а третья не рифмуется. Структура К. позволяет достичь огромного ритмического, синтаксического, интонационного многообразия, слагаясь из двустиший при строгом соблюдении попарного их чередования (напр., по их окончаниям, стопности или стихотворному размеру). К. в свою очередь может входить в состав более крупных строф (напр., первые восемь строк сонета — два К.). Начиная с Пушкина, у к-рого более шестнадцати тысяч стихов организованы в К., К. стал господствующей строфической формой русской поэзии; после Пушкина преобладает К. с перекрестной схемой рифм.

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

В. Никонов.

КВАЛИТАТИ́ВНОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ — см. *Стихосложение.*

КВАНТИТАТИ́ВНОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ — см. *Стихосложение.*

КИБЕРНЕ́ТИКА И ЛИТЕРАТУ́РА — применение методов точных наук в области наук общественных в настоящее время приобретает все большее значение и в ряде случаев имеет уже, напр. в области лингвистики, несомненно плодотворное значение (машинный перевод). Отсюда вытекают и поиски применения этих методов к изучению лит-ры. Наличие повторности многих литературных форм дает возможность анализировать их методами вероятностной статистики (напр., в стихосложении, стилистике), соотнося с общими закономерностями развития языка и определяя, т. о., специфичность художественно-литературной речи как особого типа языковой культуры. В более широком плане литературное произведение может быть рассмотрено как система знаков, несущих определенную информацию, а это уже непосредственно связывает его с кибернетикой, изучающей, в частности, способы передачи и восприятия информации, и с семиотикой — наукой о знаковых системах. Сложность вопроса, однако, связана с тем, что лит-ра (как и вообще иск-во) неразрывно связана со всеми сторонами общественного сознания в их этическом и эстетическом осмыслении, что определяет особое качество информации, к-рую она несет, а стало быть, и необходимость разработки особых методов ее изучения. С другой стороны, это же обстоятельство определяет трудность изучения своеобразия художественной формы, поскольку она целостна, содержательна, активна в отношении к действительности, и рассмотрение отдельных ее сторон вне их взаимосвязи грозит упрощением анализа (напр., в статистических работах).

Т. о., новизна и сложность задачи, не исключая, естественно, возможности

ее разрешения, ставит перед исследователями чрезвычайные трудности, и пока можно говорить лишь о первых подступах к ней.

См. *Комплексное изучение художественного творчества.*

Лит.: Фрумкина Р., Статистические методы изучения лексики, М., 1964; Филиппов Ю., Творчество и кибернетика, М., 1964; Мартынов В., Кибернетика. Семиотика. Лингвистика, Минск, 1966; Волков А., Язык как система знаков, М., 1966; Переверзев Л., Иск-во и кибернетика, М., 1966; Лит-ведение и кибернетика [Дискуссия], «Вопр. лит-ры», 1967, № 1; Храпченко М., Семиотика и художественное творчество, «Вопр. лит-ры», 1971, №9—10; его же, Лит-ра и моделирование действительности, «Знамя», 1973, №2.

Л. Тимофеев.

КИНОНОВЕ́ЛЛА — специфический термин киноведения. В 20-е годы К. называли предварительную наметку будущего сценария, составляемую автором на трех-четырех, редко восьми—десяти страницах. Такая К. кратко излагала событийную канву, основную драматическую ситуацию, в нескольких словах намечала образы главных действующих лиц, атмосферу и среду действия. Именно так понимал К. С. М. Эйзенштейн, когда, борясь против «железного сценария», противопоставлял ему «эмоциональный сценарий». «Киноновелла, как мы ее понимаем, — писал он, — это, по существу, предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине». Позднее, однако, наметилось и утвердилось иное наполнение того же термина — теперь К. является жанровым подразделением и употребляется по отношению к фильму, сюжет к-рого по своей проблематике и объему жизненного материала адекватен литературному жанру рассказа. Обычно исходная ситуация такого фильма проста, количество действующих лиц минимально, продолжительность действия невелика. Нередко в наши дни возникают сборники К. («Дьявол и десять заповедей», «Гангстеры и филантропы»). Наконец, в самое последнее время термин «К.» стали употреблять даже по адресу отдельных эпизодов фильма, если эти эпизоды отличаются отчетливо выраженной самостоятельностью, автономией (так, говорят о «цепи новелл» в фильме «Человек идет за солнцем», о семи новеллах «Сладкой жизни» и т. д.).

В. Демин.

КИНОПО́ВЕСТЬ — специфический жанровый термин, принятый в киноведении. В отличие от *киноновеллы* (см.), с одной стороны, и от *кинoромана* (см.) — с другой, обозначает, как правило, такое произведение, сюжет к-рого сравнительно сложен, основан не на одном т. н. выразительном событии, а на цепи их, но в то же время не достигает эпической широты охвата действительности. Персонажи К. характеризуются автором более подробно, более детально и многопланово, чем в киноновелле, композиция ее более сложна. Впрочем, в последние годы мало-помалу утверждается и другое значение этого термина: ударение как бы переносится со слова «кино» на слово «повесть». Так, К. называют сценарий, специальным образом переработанный для чтения (при переработке убираются специфически кинематографические термины, расширяются диалогические сцены, вводятся лирические отступления, грамматическое настоящее время заменяется прошедшим и т. д.). Кроме того, иногда К. называют повесть, написанную с заведомой ориентацией автора на нек-рые кинематографические приемы рассказа (в эти приемы входят дробление действия на мелкие сценки, лаконичность диалога и авторских пояснений, монтажный характер сопоставления эпизодов и т. д.).

В. Демин.

КИНОРОМА́Н — специфический жанровый термин, употребляемый в теории кино. Образован по аналогии с соответствующим литературоведческим термином. В отличие от *киноновеллы* (см.) или *киноповести* (см.), К. характеризуется, как правило, более широким кругом действующих лиц, более тщательной обрисовкой персонажей, сравнительной неторопливостью развертывания сюжетного действия, композиционной сложностью сочетания различных фабуль-

ных линий. В кинематографе этот жанр возник сравнительно недавно, в конце 30-х годов, когда экран овладел звуком в качестве полноправного выразительного средства. В период немого кино, напротив, жизненный материал, охватываемый полнометражным фильмом, признавался адекватным объему литературного рассказа, новеллы, небольшой повести; в то время даже при экранизации романа из него обычно выбирали лишь несколько наиболее выигрышных эпизодов. На первых порах термин «К.» применялся именно к экранизациям романов («Гроздья гнева», «Молодая гвардия», «Тихий Дон»). В наши дни все чаще и чаще это жанровое определение адресуется фильмам, поставленным по оригинальным киносценариям, напр. «Люди и звери», «Мне двадцать лет», «Рокко и его братья» и т. д. Другое значение термина (аналогично второму значению *киноповести*) — повествовательное произведение, написанное в манере, близкой *киносценарию,* но не обязательно предназначенное для *экранизации* (напр., К. Г. Манна «Лидице»).

В. Демин.

КИНОСЦЕНА́РИЙ (итал. scenario, от лат. scaena — сцена) — литературное драматургическое произведение, по к-рому ставится кинофильм.

Кино принадлежит к искусствам синтетическим, т. е. рождающимся из органического слияния разных видов искусств — лит-ры, живописи, музыки, мастерства актера, режиссера и оператора. Современный кинофильм поэтому является произведением коллективным, т. к. в создании его участвуют представители разных творческих профессий. Сложностью, синтетичностью, коллективностью киноискусства и вызывается необходимость выделения К. как особого этапа в творческом и производственном процессе создания фильма.

К. как особый род лит-ры и самостоятельная область кинематографического творчества сформировался сравнительно недавно, лишь в нач. 20-х гг. 20 в., когда киноискусство перешло от чисто внешнего показа событий к изображению человеческих характеров и судеб. Вначале сценарий был лишь элементарным описанием последовательности картин, сцен, необходимой для развертывания сюжета фильма. По мере развития киноискусства сценарий начинает занимать все более важное место в создании кинокартин. Появляются талантливые профессиональные кинодраматурги, крупные писатели создают сценарии. С приходом в кино звука окончательно формируется сценарий современного звукового фильма, складываются эстетические и творческие принципы кинодраматургии. К., как самостоятельные произведения лит-ры, выходят отдельными изданиями.

Для того чтобы быть подлинной идейно-художественной основой фильма, К. должен прежде всего выражать точно осознанную идейную позицию автора, к-рая определяет своеобразие, художественную органичность и цельность авторского замысла. Идейный замысел К. воплощается в сложной системе драматургического произведения — в драматическом конфликте, в движении сюжета, в развитии образов-характеров и предполагает то или иное жанровое решение: кинокомедия, кинодрама, *кинороман* и т. д.

Современный К., при всей самостоятельности, законченности литературной формы, существует прежде всего для последующего воплощения его на экране, в кинематографических образах. Эта кинематографическая образность сценария рождается в органическом единстве четырех его компонентов: ремарки, т. е. описательной части, диалога или монолога, т. е. прямой речи персонажей, авторского текста, т. е. звучащего за кадром голоса автора, рассказчика, пояснительной надписи. Ремарка К. является образной характеристикой сложного кинематографического действия и охватывает все стороны кинопроизведения. Она воплощается на экране в пейзаже, в обстановке действия, передает в системе кадров последовательность событий, поведение действующих лиц, определяет музыкальное и шумовое решение фильма.

Диалог (или, реже, монолог) — одно из основных средств художественной выразительности сценария звукового фильма, раскрывающее характеры, сущность событий. Своеобразие кинематографического диалога определяется спецификой фильма: его монтажным построением, непрерывностью действия, возможностью показать крупным планом мимику, жест актера, деталь. Большую роль в композиции современного сценария играет закадровый голос повествователя. Он может служить самым разным задачам — быть информацией или своеобразным комментарием к происходящим событиям, выражать философские и лирические раздумья автора, при этом всегда оставаясь средством образного раскрытия содержания. Очень характерен для современной кинодраматургии с ее пристальным интересом к духовному миру человека внутренний монолог — закадровый голос героя, раскрывающий ход его размышлений, внутреннее его состояние. Этот художественный прием дает кинодраматургу еще одно средство глубокого раскрытия сложных характеров.

Пояснительная надпись, занимавшая в сценарии немого фильма большое место, заменявшая диалог и дикторский текст, в современном звуковом кино потеряла свое прежнее значение. Однако она нередко используется в композиционном решении сценария как средство информации для ввода в атмосферу действия и т. п.

Кинодраматургия, самая молодая область творчества в кино, находится в развитии и становлении. Форма литературного сценария до сих пор еще очень подвижна и неканонична.

Лит.: Козлов Л., О кинематографической природе сценария, в сб.: Вопросы киноискусства. Ежегодный историко-теоретический сборник за 1957 г., М., 1958; Лоусон Дж., Теория и практика создания пьесы и киносценария, пер. с англ., М., 1960; Блейман М., О литературной форме сценария, «Иск-во кино», 1960, № 7; Вайсфельд И., Мастерство кинодраматурга, М., 1961; Фрейлих С., Драматургия экрана, М., 1961; Кожинова Л., Все начинается с писателя, «Иск-во кино», 1963, № 12; Габрилович Е., О киносценарии, в кн.: О том, что пришло, М., 1967.

Л. Кожинова.

КИТАЙСКАЯ ПОЭТИКА. Классическая К. п. своеобразна. Ее термины могут показаться нам неясными и зыбкими, связи между ними — противоречивыми. В действительности же многое объясняется иными стереотипами мышления, различием угла зрения. В творческой деятельности человека китайцы издавна видели проявление абсолютной идеи — дао (букв. «путь»), в лит-ре — ее воплощение. Отсюда то предпочтение внутреннему, сущному, потаенному, к-рое отдавалось перед внешним, видимым в произведении. Это в свою очередь вызывало увлечение иносказательностью, поисками скрытого смысла, «второго плана» произведения, «вкуса вне ощутимого» и т. д. Одновременно в Китае существовал поистине культ изящного слова, ибо в лит-ре оно «владеет ключами от дверей», «единое слово» может подвести к сущности. Однако всегда утверждалось, что «слова не должны исчерпывать смысл».

Первой попыткой проанализировать уже саму структуру лит-ры и отдельного произведения явились знаменитые шесть категорий (лю и — 3—2 вв. до н. э.). Три из них — фэн, я и сун — обозначают конкретные виды древней поэзии, три другие — приемы и способы изображения. Произведения фэн лирические, я — в основном лиро-эпические, а культовая поэзия сун содержала в себе зачатки драматического действия. Иначе говоря, первое деление китайской поэзии на роды приближалось к европейскому делению на эпос, лирику и драму. Однако это соответствие было лишь относительным, а границы между родами еще слишком расплывчатыми, что отчасти объяснялось синкретическим характером самой лит-ры. В дальнейшем эти категории сильно трансформировались, сохранив прежнее значение только для классификации древней поэзии, собранной в «Шицзине». Под фэн стали понимать морально-этическую основу лит-ры, я (в различных сочетаниях) превратилось в категорию «изящного» в лит-ре, а словом «сун» стали обозначать жанр гимна,

В традиционной К. п. наиболее распространенным стало деление лит-ры на вэнь — изящную словесность, би (бицзи) — деловую или очерковую лит-ру и сяошо — сюжетную художественную прозу. Они различались как по содержанию, так и по языку и ритмической организованности. В вэнь входили все поэтические жанры и ритмическая проза (в т. ч. элегии, некрологи, эпитафии, торжественная эпиграфика). Иногда сюда же включали исторические сочинения и философские трактаты, написанные высоким слогом, но чаще их все же относили к би. К би относили также эпистолярные произведения, летописи, рассуждения, доклады, разнообразные записки, предисловия, комментарии и пр. В настоящее время термин «бицзи вэньсюэ» (очерковая лит-ра) равнозначен понятию «публицистика».

Третий вид — сяошо (букв. «малое поучение»). Этот литературный термин появился на рубеже нашей эры и в различные эпохи последовательно обозначал записи народных мифов и легенд, короткий анекдот (рассказы о необычайном), новеллу, народные повести и сказания, героическую эпопею и, наконец, роман. Несмотря на широкую популярность сюжетной художественной прозы во всех слоях об-ва, ее тем не менее всегда расценивали как лит-ру простонародную, и следовательно, «вульгарную». Традиционная К. п. не занималась вопросами сяошо — «малого поучения»; по-настоящему ее стали изучать только с конца 19 в., в известной степени под влиянием европейской лит-ры. В настоящее время в китайском лит-ведении различают три формы сяошо — длинную, среднюю и короткую, что соответствует европейским понятиям «роман», «повесть» и «рассказ».

Драма в Китае появилась сравнительно поздно (8—12 вв.), ненамного опередила ее и песенно-повествовательная лит-ра (см. далее), расцвет к-рой относится к 8 в.; а поскольку традиционная классификация была создана без учета этих двух видов, они укладывались в нее с трудом. Трудность заключалась прежде всего в том, что оба они представляли собой лит-ру «вульгарную», более всего подходящую под разряд сяошо, но в то же время «неизящная» проза была в них органически соединена с поэзией, а в сюжетном отношении в какой-то степени они сближались с исторической «невымышленной» лит-рой, т. к. обычно заимствовали сюжеты из династийных историй и т. п. Поэтому здесь наблюдается большая разноголосица: одни причисляли к разряду сяошо все подобные жанры (правда, рассматривая их лишь в качестве произведений для чтения, а не для сценического исполнения), другие — только нек-рые. Противоречия были устранены уже в нач. 20 в. введением нового термина «простонародная лит-ра», к-рый объединил все виды сяошо, добавив к ним еще народную поэзию. Оба эти термина весьма близки: ведь под сяошо всегда понималась именно неканоническая, простая лит-ра, мало достойная внимания с т. з. официальной идеологии.

Стихосложение и поэтические жанры. Китайское стихосложение не похоже на известные нам европейские системы. С древнейших времен в его основе лежало чередование в строке слов с различной музыкальной тональностью, отличающихся друг от друга высотой и характером звучания (напр., ровный, восходящий, нисходяще-восходящий тон и т. д.). В наиболее ранний период, когда складывался первый литературный памятник — «Шицзин», в китайском языке было только два тона — ровный и входящий. Для ровного тона характерно певучее, протяжное звучание, во «входящем же звук сразу входит», т. е. обрывается, исчезает, поэтому можно предполагать, что архаичное китайское стихосложение являлось, по сути дела, метрическим. Поэзия тогда еще целиком была песенной, стих зависел от музыки и количество слогов в строке не было постоянным, однако господствовал четырехсложный стих. В отличие от европейского метри-

ческого стиха, ему была свойственна рифма (кольцевая, перекрестная и т. д.); исключение составляли лишь драматизированные культовые гимны (сун) с большой длиной строки. В последние века до н. э. и в первые н. э. китайский язык, и особенно его фонетический строй, претерпел большие изменения. Складывались новые тона, менялись рифмы, старая система стихосложения становилась недееспособной. Вероятно, поэтому в поздний период древности (3 в. до н. э. — 3 в. н. э.), в китайской письменной поэзии доминируют произведения, написанные свободным стихом ф у (переводят как «оды». «прозо-поэма», «ритмическая проза»), к-рые затем прочно вошли в китайскую лит-ру. Произведения эти стоят на грани стихов и прозы, но всегда, безусловно, относятся к вэнь. Рифма в них случайная (иногда внутренняя), все держится на ритмической организации, к-рая создается определенным (но различным) количеством слогов в строке, синтаксическим параллелизмом, цезурой и т. д. Настоящая поэзия того времени чаще всего была песенной — в ней по-прежнему оставалась рифма (использовавшаяся, правда, весьма свободно), а ритм создавался мелодией, от к-рой зависела и длина строк. Такова поэзия ю э ф у, получившая свое название от «Музыкальной палаты» — особого учреждения, занимавшегося сбором и обработкой народных песен во 2 в. до н. э. — 2 и 3—6 вв. н. э. Этим термином обычно обозначают собранные ею древние народные песни и авторские произведения, написанные на их мелодии. В число юэфу включают также стихотворения, созданные поэтами 7—9 вв. (Бо Цзюй-и, Ли Бо, Ду Фу и др.) по мотивам древних народных песен, но предназначенные только для декламации (новые юэфу). Иногда термин «юэфу» толкуют расширительно, включая сюда все старинные народные песни и подражания им (в т. ч. ц ы и ц ю й, см. далее) вплоть до 19 в. Юэфу — не жанр, а группа жанров. Она охватывает лирические песни, древние баллады, сохранившиеся изолированно песенные отрывки из древних народных сказаний и т. д. Особо следует отметить входящий в юэфу жанр я о — афористическую песню. Временные границы ее существования шире, чем юэфу, — собственно говоря, песенки яо под различными местными названиями продолжают бытовать и сейчас. Яо — это припевки, они исполняются без музыкального сопровождения вообще или в сопровождении своеобразных кастаньет и т. п. Они очень невелики по размеру, — как правило, это четверостишие с равным числом иероглифов в строке (5, 7 и т. д.). Для них характерны предельная экономия языковых средств, точность и лаконичность. Одной из немногих поэтических фигур, распространенных в яо, является песенный запев — образ из мира природы, как бы вводящий в песню. Отличительный признак яо — их конкретность и злободневность; этими песенками народ откликался на каждое волнующее его событие, и чаще всего яо носят сатирический либо юмористический характер. Все эти признаки роднят их с русскими частушками и афористическими песнями других народов. Приблизительно к 6 в. н. э. в китайском языке окончательно сложилась новая система музыкальных тонов. Это привело к становлению в поэзии и новой системы стихосложения — т. н. г э л ю й ш и, что по-русски переводится как «уставный» или «регулярный» стих. Для регулярного стихосложения, в отличие от прежнего, песенного, характерны определенное количество иероглифов-слогов в строке, строгое чередование тонов и строгая рифма. Именно этим стихом написаны, как правило, хорошо известные русскому читателю по переводам произведения Бо Цзюй-и, Ду Фу, Ван Вэя, Ли Бо и др. Став классическим, этот стих просуществовал четырнадцать столетий и не исчез окончательно даже в наши дни. Строка уставного стиха ши, как правило, состоит из пяти (пятисложный) или семи (семисложный) слогов-иероглифов. При декламации они

делятся паузой на стопы по два слога в каждой; т. к. число слогов в строке нечетное, то последняя стопа состоит из одного слога. Всего в стихотворении обычно восемь строк. Музыкальные тоны по своему мелодическому звучанию делятся на ровные (пин) и неровные (цзэ). В стихотворении они чередуются в строгой последовательности, основная цель к-рой — устранить монотонность, придать стиху музыкальность и создать своеобразную то повышающуюся, то понижающуюся мелодию. Именно эта волнообразная мелодия и придает стиху присущий ему ритм. Вот пример семисложного стиха (буквой «р» обозначен ровный тон, буквой «н» — неровный, знаком || — цезура):

р — р // н — н // н — р // р
н — н // р — р // н — н // р
н — н // р — р // р — н // н
р — р // н — н // н — р // р
р — р // н — н // р — р // н
н — н // р — р // н — н // р
н — н // р — р // р — н // н
р — р // н — н // н — р // р

Вглядевшись внимательно в эту схему, мы увидим, что тональный рисунок строки в пределах трехстишья нигде не повторяется, тональное звучание каждой последующей строки прямо противоположно предыдущей, а тоны окончаний чередуются. Последнее обстоятельство связано с характером рифмы уставного стиха. Для него обязательна одна сквозная рифма, но (снова во избежание монотонности!) рифмуются при этом только четные строки (исключение составляет начальная строка). Иначе говоря, все рифмующиеся окончания стоят под ровным тоном, это позволяет лучше оттенить рифму, т. к. все слоги с этим тоном открытые, а напевный ровный тон легче тянуть при декламации. В целом рифма уставного стиха выглядит следующим образом:

a — a — b — a — c — a — d — a

Разновидностью уставного стиха ши являются четверостишия, т. н. «оборванные строки» (ц з ю э ц з ю й). Это как бы половинка обычного пяти- или семисложного стиха, построенная по тем же законам. Нерифмованной в нем, как правило, остается только предпоследняя строка, она как бы подчеркивает следующую за ней концовку. Надо сказать, что, кроме семи- и пятисложного, встречается также и четырехсложный и (очень редко) шестисложный уставный стих ши; иногда стихотворения состоят не из восьми, а из десятков строк (пайлюй). Допускаются некоторые отклонения в тональной схеме стиха (это касается тех слогов в стопе, к-рые не стоят перед паузой и тем самым несут меньшую фонетическую нагрузку). Случается, что рифмуются слова с неровным тоном. Однако все это уже исключения. Рядом с уставными стихами ши стоит жанр ц ы — оба они в совокупности и составляют ту классическую китайскую поэзию, к-рая наиболее известна и почитаема. Цы возникли в 8 в. (или несколько ранее) на базе народной городской песни, они как бы продолжают линию песенной поэзии юэфу, являясь, однако, самостоятельным литературным жанром. В отличие от юэфу, произведения цы строго ритмизованы (чередование ровных и неровных тонов); в отличие от стихов ши, мы видим в них строки различной длины (от двух до четырнадцати слогов); размер всего стихотворения также может быть очень различным. Каждая строка рифмуется, но сама рифма менее академична, чем в ши, — допускается согласование окончаний, стоящих под неровным тоном, взаимная рифмовка ровных и неровных тонов и т. д. В целом форма цы зависела от музыки. Впоследствии утраченные уже мелодии по-прежнему диктовали литературным цы определенное число строк в произведении и их длину; иначе говоря, число слогов в любом цы, написанном на данную мелодию (по ней они и называются, т. к. не имеют собственного названия), и рисунок строк всегда одинаковы. В области содержания цы свойственна большая лиричность, преимущественно любовная тематика, тогда как уделом современных им ши стала в основном лирика философская и гражданская,

а сами они сделались более рационалистическими.

Песенные цы получили широкое распространение в китайской драме. Их разновидность ц ю й (ария — букв. «мелодия, напев») отличается несколько большей свободой; по ходу исполнения в текст могут вводиться вставные слова, эмфатические частицы и т. д., а язык ближе к разговорному. В настоящее время поэты следуют нормам классического стихосложения лишь в исключительных случаях. Эти нормы давно отстали от развития живого разговорного языка, в к-ром широкое распространение получили явления, не укладывающиеся в рамки старой системы (ударение, многосложные слова и пр.). Поэтому в 20 в. широкое распространение в китайской поэзии получил свободный стих, формировавшийся под сильным влиянием европейского верлибра. В отличие от классического уставного стиха, многие строки в нем не рифмуются; подчас рифма отсутствует вовсе и компенсируется повторениями одних и тех же слов в начале или в конце соседних строк; она может также быть приблизительной. Количество слогов в строке колеблется в широких пределах, тоны чередуются очень свободно или же не чередуются вообще. Многие китайские стихотворения 20—30-х гг. копируют строфику (напр., сонета) и силлабичность европейских (вплоть до александрийского стиха) — в этом сказалось тяготение поэтов к новому уставному стиху. Попытки в этом направлении предпринимались самые различные: одни пытались чередовать сильноударные и слабоударные слоги по европейскому образцу, другие старались использовать нормы народного песенного стихосложения и т. д. Сейчас подавляющая масса китайских стихов имеет рифму (часто сквозную); строки в них равной длины (с небольшими отклонениями). Но в целом китайское стихосложение попрежнему переживает переходную эпоху.

П р о з а. Чрезвычайно своеобразное явление в области прозы представляет группа песенно-повествовательных жанров, к-рые построены на органическом сочетании стихов и прозы. Эта лит-ра всегда трактовалась как «вульгарная», но пользовалась популярностью. С одной стороны, это лит-ра письменная, издававшаяся дешевыми изданиями в многочисленных полукустарных печатнях, а с другой — она рассчитана на исполнение и действительно широко исполнялась народными певцами и рассказчиками. Все поэтические вставки в таких произведениях написаны на хорошо известные мелодии цы, цюй и народных песен. Произведения, как правило, анонимны, хотя создавали их как безвестные народные авторы, так и профессионалы-литераторы. Песенно-повествовательные жанры стоят как бы на грани лит-ры и фольклора, будучи тесно связаны с ними обоими. Особо следует оговорить влияние на нек-рые жанры буддийской лит-ры, с к-рой они связаны генетически. Наиболее ранним жанром песенно-повествовательной лит-ры является б я н ь в э н ь (4—10 вв.). Сам термин не совсем ясен, но скорее всего его следует понимать как измененную, т. е. «деградировавшую», высокую прозу. Для бяньвэнь характерен развитый сюжет, ядро к-рого заимствовано либо из буддийских сутр, либо из китайских легенд и преданий. Чаще всего они повествуют о деяниях Будды и его святых, перерождениях, о долге и преданности, о сыновней почтительности, однако назидательный сюжет воплощается здесь в живой художественной форме, обрастает рядом красочных деталей. Стихи в бяньвэнь обычно семисложные и близки к уставным; в прозаической части сказывается влияние стиля параллельной прозы (см. далее); соотношение и взаиморасположение стихов и прозы может быть самым различным. Бяньвэнь часто были связаны с буддийской проповедью; авторы их неизвестны.

Более поздний жанр средневековой песенно-повествовательной лит-ры — повесть х у а б э н ь (букв. «основа речей»), распространенная в 11—18 вв.

Первоначально хуабэнь представляла собой своеобразный конспект, запись, на основе к-рой строили свои импровизации народные рассказчики, и даже, став уже чисто литературным жанром, она продолжала имитировать форму устного выступления. Хуабэнь — жанр лит-ры городской и вполне светской, буддийское влияние на нее очень незначительно, но удельный вес фантастики в ней очень велик, хотя, впрочем, последняя всегда рядится реальностью. Хуабэнь используют как исторические, так и бытовые сюжеты, последние нередко бывают авантюрными; в них также силен комический элемент. Для героев хуабэнь характерен сословный тип человека, в каждом персонаже акцентируется лишь одна какая-то черта. Язык в повести живой, разговорный, подчас грубоватый, благодаря ему герой получает возможность речевой самохарактеристики. В хуабэнь всегда присутствуют стихотворные зачин и концовка, основной текст также перебивается поэтическими вставками, однако, в отличие от многих других жанров китайской лит-ры, стихи почти никогда не употребляются для передачи прямой речи. Следует сказать, что в целом развитие хуабэнь шло в сторону их прозаизации.

В противоположность двум упомянутым выше жанрам, г у ц ы (повествование под барабан), т а н ь ц ы (повествование под струнный аккомпанемент) и б а о ц з ю а н ь (букв. «драгоценные свитки») были широко распространены вплоть до самого недавнего времени. Гуцы — обычно эпическое песенно-повествовательное произведение; при его исполнении (как правило, исполнителей двое: рассказчик и музыкант) использовались струнные и ударные инструменты. Этот жанр был популярен в Северном Китае. Вначале бытовали гуцы крупных форм, в к-рых сочетались стихи (лирические места) и проза (описание событий и рассуждения). Стихи в гуцы преимущественно десятисложные, реже — семисложные. Содержание гуцы историко-героическое: они повествуют об исторических событиях, о воинских подвигах и т. д. Исполнение гуцы занимало подчас несколько недель, а объем превышал сотню свитков. Дальнейшее их развитие шло в сторону поэтизации и сокращения; появились небольшие, подчас поэтические повествования; усилился лирический элемент. Таньцы отличаются от гуцы манерой исполнения; они больше тяготеют к лирико-любовному повествованию; в них силен бытовой элемент; форма очень свободна, действие сильно драматизировано. Таньцы были популярны на юге, чаще всего они, подобно гуцы и баоцзюань, анонимны. В таньцы нередко рассказывается о тяжкой женской доле, о несчастной любви. В повествование органически вплетаются стихи ши, цы, юэфу, яо, пословицы, загадки, современные народные песни и другие жанровые формы. Стихами ши и цы начинается каждая глава; внутри ее — ряд песенных вставок; повествование заключает поэтическая концовка. Стихи по преимуществу семисложные, но в общем их размер варьируется очень свободно. Прозаическая часть (гл. обр. описательная) всегда излагается от третьего лица. По размеру таньцы могут очень различаться — от двух-трех до трехсот и более свитков. Баоцзюань (нач. 16—нач. 20 в.) — эпические произведения, для к-рых характерны медленное развитие действия, подробные описания. В наиболее ответственные моменты (речь героев, авторская оценка и т. д.) повествование переходит на стихи, зачастую написанные на популярные в народе арии и по форме очень различные. Жанр баоцзюань — одна из разновидностей буддийской назидательной лит-ры (продолжающая линию бяньвэнь), зачастую довольно сентиментальная. Подобные произведения, как правило, испытывали на себе воздействие идеологии тайных сект, возглавлявших крестьянские восстания. Постепенно, однако, они теряли религиозную окраску, все больше впитывая в себя элементы народного творчества. К и т а й с к и й к л а с с и ч е с к и й р о м а н не относится к песенно-повествовательной лит-ре, но

вобрал в себя многие элементы последней. В классическом романе, напр., большое место занимают поэтические вставки: морализирующей поэтической концовкой обычно заключаются глава, эпизод и весь роман в целом; начинается он также стихотворным зачином. Иногда в поэтическую форму облекается речь героев, пышные описания от автора; в текст нередко вводятся песни. Роман в известной мере сохраняет форму устного выступления рассказчика: эпизод, как правило, обрывается на самом интересном месте («О том, что произошло далее, вы узнаете в следующей главе»); размер главы примерно рассчитан на то, чтобы его пересказать за один раз; вначале иногда вкратце суммируется содержание предыдущей главы. Композиционно классический роман часто напоминает сцепленные новеллы. Предыдущий герой вводит в повествование следующего и на нек-рое время (или навсегда) уступает ему главенствующую роль, этот второй вводит третьего и т. д. Вообще, каждый эпизод обладает здесь большой самостоятельностью, многие из них мало связаны с общей сюжетной линией. Сюжет в романе, как правило, острый, со множеством конфликтов и действующих лиц. Описания природы отсутствуют. Характеры героев раскрываются только через их слова и поступки — нет авторских отступлений, рисующих внутренний мир героев. В каждом персонаже автор обычно выделяет одну-две характерные черты, к-рыми и определяются все его поступки. Женские образы чаще отрицательные. В целом герой классического романа эволюционирует от исторического к вымышленному, а сам жанр — от героической эпопеи к социально-бытовому, подчас сатирическому, роману.

Драма. Традиционная китайская драма обладает рядом особенностей. Главное — она музыкальна; для всех ее видов характерно сочетание пения, прозаического диалога и танца-пантомимы. На ее содержании сказываются также условность и синкретичность китайского театра. Тематически китайские пьесы можно грубо разделить на исторические, фантастические и бытовые, причем особенно распространены первые. В них, как правило, силен элемент героики; пьесы дидактичны и почти всегда со счастливым концом. Несмотря на то что драма всегда считалась областью «вульгарной» лит-ры, а актер был парией в об-ве, драма пользовалась колоссальной популярностью и обладала детально разработанной теорией. К сожалению, теоретики драмы исследовали чаще всего ее музыкальную сторону, различные амплуа, виды грима и т. д., т. е. то, что относилось к театральному действию. Аналогичная картина наблюдается и при классификации: многочисленные виды китайской драмы (а они подчас различаются даже по провинциям) — это не столько литературные жанры, сколько разновидности театра. В средневековой драме, пожалуй, наиболее значительным явлением были цзацзюй («смешанные пьесы»), классическая форма к-рых была распространена в 13 в. (знаменитая юаньская драма). Это авторские произведения, по сравнению с более поздней драматургией небольшого размера. В них всегда четыре акта, между к-рыми допускалось в случае надобности вводить короткие вставные сцены. Часто такая сцена (пролог) открывала пьесу; заканчивалась же последняя всегда поэтической морализирующей концовкой (двустишие, четырехстишие или восьмистишие). В целом поэтические вставки составляют значительную, иногда большую часть текста — это лирические арии (цюй, см. выше), к-рые, как правило, исполнял только один герой, остальные участвовали в прозаическом диалоге. Таких арий в акте 12—14; они сочетались друг с другом по определенным правилам, объединялись в пределах акта одной тональностью и единой сквозной рифмой, но в остальном варьировались очень свободно в соответствии с замыслом автора (обычно для каждой подбиралась какая-то популярная мелодия). В цзацзюй 13 в. находит свое вопло-

щение жизнь всех слоев об-ва; по сравнению с предыдущей лит-рой они более демократичны. Как бы в оппозиции к цзацзюй стоит другая разновидность классической драмы — **чуаньци** (букв. «передаю необычное»). Сам термин служит ярким примером недифференцированности китайских литературных категорий, ибо в разное время его употребляли также для обозначения анекдота, новеллы, народного сказа и даже классического романа (все они в той или иной степени содержат элемент чудесного, необычайного). В драме под «чуаньци» чаще всего подразумевают жанр, возникший несколько позднее цзацзюй (наибольший расцвет — 14—17 вв.) на юге Китая и затем получивший повсеместное распространение. В отличие от цзацзюй, эти пьесы не ограничены четырьмя актами — число их достигало пятидесяти и больше. На протяжении каждого акта мелодии и рифма арий могли меняться. Арии мог теперь исполнять любой из персонажей (а не только главный герой), причем наблюдается постоянная перебивка пения речитативом, стихотворной речи — прозой. Из вставных сцен в чуаньци сохраняется лишь пролог. Для этого жанра характерна бóльшая замедленность действия, чем в цзацзюй, и в то же время бóльшая литературность (нек-рые пьесы явно рассчитаны именно на читателя), изысканность стиля. **Цзинцзюй** — пекинская музыкальная драма — зародилась в середине 19 в. Она соединила в себе черты многих местных театров, что позволило ей стать театром общенациональным. Пьесы цзинцзюй отличаются очень большой свободой композиции. Размер их и число актов не ограничены, так что представление может растянуться на много часов. Соотношение поэтической и прозаической частей зависит исключительно от логики развития сюжета; иногда встречаются целые сцены, построенные только на диалоге или только на ариях. Почти все сюжеты заимствованы из классических китайских романов, хотя иногда на них и сказывается влияние пьес цзацзюй. Пьесы по традиции делятся на военные и гражданские, что вызвано их сценической спецификой. В основном это комедии и драмы, Характерная особенность редких произведений трагедийного жанра — статичность характера трагического героя. Установившиеся амплуа также накладывают определенные ограничения на развитие характеров, делают персонажи несколько схематичными, выделяют в них одну какую-то черту.

Изобразительные средства и тропы. Китайцы первыми на Востоке предприняли попытку охарактеризовать систему изобразительных средств поэтического произведения. Тем не менее их классификация осталась сравнительно неразвитой, а в нек-рых отношениях сделала шаг назад по сравнению с уже достигнутым. Соответствующие понятия К. п., как правило, специфичны и с трудом увязываются с терминами поэтики европейской. Это относится, в частности, к категориям **фу**, **би** и **син**, входившим в число знаменитых шести категорий. И би и син есть сопоставление образов, истолкование одного через другой. Однако, как правило, под би подразумевается сопоставление ясное, а под син — завуалированное; второе отличается от первого не только своей иносказательностью, наличием скрытого смысла, но и нек-рой недоговоренностью, приблизительностью ассоциаций. В различные эпохи и у разных авторов конкретное содержание этих терминов менялось, но в целом оно не выходило за рамки данной характеристики. Би чаще всего можно идентифицировать со сравнением, но также с метафорой и даже аллегорией. Под син же обычно понимается прием психологического параллелизма, употребленный в начале строфы, где образ, взятый из мира природы, сопоставляется с образом из мира человека. Иногда, правда, это просто песенный запев, логически ничем не связанный с последующим текстом, хотя для древних китайских филологов субъективно и этот случай оставался «иносказанием». В процессе своего раз-

вития понятия би и син сблизились с европейским понятием тропа (6—7 вв.). Впоследствии, однако, они стали восприниматься не как конкретные приемы, а как определенные способы изображения, распространяющиеся на всю строфу или даже произведение. В этом смысле оба понятия противопоставляются третьему способу изображения — фу, под к-рым подразумевается прямое изложение, без к.-л. сопоставлений образов. В конце концов К. п. отказалась от попытки выразить в точных терминах систему тропов произведения. Понятия би и син стали употребляться вместе (бисин); вплоть до настоящего времени этот термин указывает лишь на употребление в произведении сопоставлений, сравнений и пр., однако отдельные их виды четко не разграничены.

Кроме психологического параллелизма син, в китайской лит-ре широко используется параллелизм грамматический, к-рый, разумеется, одновременно выступает и как смысловой. Мы, напр., постоянно встречаем его в регулярном стихе ши. Широкое использование параллельных конструкций, как и связанная с этим ритмизация текста, в целом характерны для большинства жанров, входивших в сферу изящной словесности — вэнь. Наиболее полное выражение обе эти тенденции получают в т. н. стиле параллельной прозы — пянь (ли) вэнь, к-рый несколько столетий господствовал в классической лит-ре и оказал немалое влияние на ее последующее развитие. В этом стиле создавались не только художественные произведения (напр., поздние фу), но и письма, доклады, трактаты, комментарии. Произведения параллельной прозы писались четырехсложными фразами, к-рые перемежались шестисложными; изредка их перебивали строки иного размера, призванные подчеркнуть основной ритм. Последний создавался также чередованием ровных и неровных тонов, правда, не таким строгим, как в уставном стихе. Соседние строки в грамматическом и смысловом отношении обычно полностью повторяли друг друга; подчас в них иными словами передавалась одна и та же либо сходная мысль. Это вело к поискам необычных, неизбитых выражений, изысканных синонимов и в конце концов свелось к формалистическим ухищрениям. В параллельной прозе широко использовались внутренняя рифма, консонансы и аллитерация, но употребление их должно было следовать естественности, т. е. внутренней потребности повествования; внешняя рифма была случайной. Характерен прием д я н ь г у (букв. «классически-древнее») — род литературно-исторического намека. Иногда это недосказанная цитата из какого-то литературного, исторического или философского сочинения, иногда намек на известное событие или факт; подчас просто упоминание литературного или исторического героя в определенной связи, рождающей у читателя нужные ассоциации, и т. д.

Чаще всего уже в самом употреблении дяньгу заключен оценочный момент. Когда, напр., поэт, говоря о себе, восклицает: «Не видят, как Конфуций бедствует в Чэнь и Цай!» — ясно, что он сравнивает себя с совершенным человеком древности, терпевшим в этих царствах поношение от людей «низких», и тем самым возвеличивает себя и унижает своих противников. Подчас дяньгу звучат весьма странно и смысл их нелегко понять, напр. слова древнего поэта: «Чжоу-гун выплевывал пищу и тем привлек к себе сердца Поднебесной». Имеется же в виду, что этот государственный деятель всегда спешил выйти к любому просителю и встретить его достойно (а не с набитым ртом), чем и привлек к себе множество благородных мужей, — в этой фразе увещевание правителю следовать его примеру. Но все же недоступность китайских дяньгу не следует преувеличивать: в свою эпоху и в той среде, к-рой было адресовано произведение, они были понятны. В новой китайской лит-ре употребление дяньгу играет еще также стилистическую роль, напр. у Лу Синя придает стихотворению торжественность, либо,

наоборот, смешение разностильных элементов создает комич. эффект.

Лит.: Алексеев В. М., Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту, П., 1916; Голыгина К. И., Теория изящной словесности в Китае XIX — нач. XX в. М., 1971; Лисевич И. С., Вопросы формы и содержания в ранних китайских поэтиках, «Народы Азии и Африки», 1968, № 1; Проблемы теории лит-ры и эстетики в странах Востока, М., 1964; Рифтин Б. Л., Сказание о Великой стене и проблема жанра в китайском фольклоре, М., 1961; Сорокин В., Эйдлин Л., Китайская лит-ра, М., 1962.

И. Лисевич.

КЛАССИЦИЗМ (от лат. classicus — образцовый) — художественный метод, зародившийся в ряде европейских стран в нач. 17 в. В области драматургии и театра К. получил наиболее полное развитие во Франции 17—18 вв. Взяв нормы прекрасного в античном иск-ве и имея в качестве предпосылки академическую линию ренессансной драматургии в Италии, Испании и Франции 16 в., К. утвердился в эпоху, когда развитие французского абсолютизма обрело исторически прогрессивное значение. Развиваясь на основе рационалистического мировоззрения, К. восстанавливал гуманистическую веру в гармоническую природу, требуя при этом полного сочетания личных интересов человека с велениями разума и нравственного долга. Руководствуясь идеальным представлением о государстве, деятели лит-ры и иск-ва утверждали идею главенства интересов государства над интересами отдельной личности, видя в этом долг личности, ее нравственную ответственность перед об-вом. Это обусловило преобладание в К. гражданских, героических, патриотических мотивов, являющихся в то же время проявлением личных, субъективных склонностей человека. Порывы классицистского героя к личному счастью сочетались с его стремлением согласовать свои действия с идеальными эстетическими и гражданскими нормами. Антагонистичность этих двух начал составляла основу трагических конфликтов произведений П. Корнеля и Ж. Расина — наиболее ярких представителей К. в жанре трагедии. Суровые, мужественные герои Корнеля (Сид, Гораций, Никомед) выражали мораль, к-рая, характеризуя их личные устремления, становилась нормой человеческого и гражданского поведения. Этический идеал раскрывался и в трагических переживаниях героинь Расина (Андромаха, Ифигения, Федра); основа этого идеала предопределяла трагическую заостренность конфликтов, суровую атмосферу действия, указывающих на внутреннюю дисгармонию «усмиренного» государством об-ва. Так, К. вводил в общественное сознание и гуманистическую веру в идеал, и одновременно тревогу за него. Абстрактный характер этики К. позволял выражать в художественном произведении идеологические требования абсолютистского государства, использовать лит-ру и иск-во для утверждения монархического строя; это накладывало на стилистику К. аристократические черты. В то же время К. ознаменовался возникновением «высокой комедии» — наиболее демократического жанра классицистского стиля, объединившего в творчестве Мольера традиции народного фарса с нормами классицистской эстетики, оценивавшего пороки дворянско-буржуазного об-ва с позиций гуманизма.

Классицистская эстетика, многим обязанная теоретическим взглядам Аристотеля и Горация, придерживалась строгого деления на жанры (главные из них — трагедия и комедия), требовала соблюдения трех единств (действия, времени и места), целостной композиции и монолитной характеристики героев, в трагедии — возвышенной, поэтической речи, определенного стихотворного размера (т. н. *александрийский стих,* см). Свое наиболее полное эстетическое обоснование К. получил в теоретической поэме Буало «Поэтическое искусство» (1674). Утверждение К. представляло собой прогрессивный этап в развитии сценического иск-ва; он способствовал более углубленному раскрытию идеи драматического произведения. Но сценическая действительность классицистов была далека от реальной действительности. Согласно нормативной классицист-

ской эстетике, человеческие страсти представлялись извечно определенными, иск-во должно было лишь показать их общность, свойственную всем людям во все времена. Эстетика К., основанная на принципе «облагороженной природы», отражала стремление к идеализации действительности, отказ от воспроизведения в иск-ве многообразия и красочности реальной жизни. Гуманистические идеалы получали в творчестве классицистов сословную дворянскую окраску. Характеры идеальных героев, создаваемые драматургами и актерами на основе тем и сюжетов античности, были лишены исторической конкретности, они выражали идеи и чувства, характерные для современного об-ва. Герои античности наделялись чертами и внешним обликом современных аристократов.

В процессе своего развития К. разделился на два направления: придворно-дворянское и направление, связанное с ростом прогрессивных, демократических тенденций. В придворно-дворянском К. требование «облагороженной природы» было доведено до крайности; в актерской игре культивировалось стремление к внешней импозантности, жеманной изысканности, риторичности. Более широко толковали принципы классицистской эстетики деятели лит-ры и иск-ва, отражавшие в своем творчестве интересы демократических кругов зрителей. Развивая прогрессивные, гражданские тенденции, деятели К. преодолевали сословную и формальную ограниченность стиля, достигая в области трагедийного жанра идейности, монументальной простоты, эмоциональной насыщенности и даже нек-рой психологической конкретности образов, а в области комедийных жанров — яркой сатирической типизации, жизненной достоверности, элементов индивидуализации характеров. Демократические тенденции К. наиболее полно проявились в сценической деятельности Мольера, к-рый начал реалистическую реформу сцены.

В 18 в. драматургия плодотворно воспринимает идеи Просвещения. В трагедии Вольтера и его последователей гражданские мотивы К. получили антитираническую и антиклерикальную направленность; сцена классицистского театра стала трибуной идей, готовивших об-во к революционному преобразованию.

Накануне и во время революции 1789—94 гг. во Франции развивается революционный К. Он проявляется не только в лит-ре (М. Ж. Шенье), живописи (Давид), но и в организации общественных праздников, в ораторском иск-ве Конвента, во всем художественном мышлении революционных лет. Герои, партии и народные массы, по словам Маркса, «осуществляли в римском костюме и с римскими фразами на устах задачу своего времени — освобождение от оков и установление современного буржуазного общества» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 8, с. 120).

Французский К. 17—18 вв. способствовал развитию национальных форм К. в других европейских странах. В зависимости от своеобразия исторического развития К. получал или охранительно-монархические, или героические и патриотические черты. Через творчество Мольера К. влиял на первые шаги развития национальной драмы.

Сложной была роль К. в лит-ре немецкого Просвещения. На раннем этапе К. хотя и способствовал становлению немецкого театра (Готшед), но, будучи подражательным, тормозил развитие национальной лит-ры. И Лессинг с боевых демократических позиций повел борьбу против влияния французского К.

Но одновременно И. И. Винкельман, обратившись к изучению древнегреческой скульптуры, наметил новую программу К. И хотя он занимался изобразительным иск-вом, его идеи воодушевляли Гёте «веймарского» периода («Ифигения в Тавриде», 1787, «Римские элегии», 1790).

Классицизм Гёте (как и Шиллера) сочетал направленность с программой нравственного воспитания личности, полемикой против индивидуалистического бунтарства «бури и натиска» (течения, к к-рому принадлежали в юные годы и Гёте и Шиллер),

Меньшую роль К. сыграл в Англии 18 в. (Аддисон, Стил). В Италии К. на рубеже 18—19 вв. способствовал созданию героической трагедии, выражавшей идеи национально-освободительной борьбы (Альфиери).

К. в России возник в 30—50-е гг. 18 в. Для русского К., по сравнению с западноевропейским, типична национально-патриотическая тематика (патриотический гражданский пафос русского К. основывался на крепнущей мощи Русского государства, был связан с преобразованиями Петровской эпохи). В области трагедии пробовали свои силы В. К. Тредиаковский и М. В. Ломоносов, но подлинным основоположником русской классицистской драматургии был А. П. Сумароков. Видными представителями русского К. были также Я. Б. Княжнин и Н. П. Николев. В своей «Эпистоле о стихотворстве» (1747), одном из важнейших эстетических теоретических трактатов русского К., А. П. Сумароков (как Буало во Франции) строго разделяет жанры драматургии, считая, что трагедия не терпит «низменных» и смешных сюжетов, а комедия — слез и трогательных сцен, требуя соблюдения закона «трех единств», подражания «прекрасной природе». В то время эти эстетические нормы сыграли положительную роль в развитии русского театра: ясность и четкость художественной формы, стремление к правдоподобию помогали преодолеть черты религиозной символики, аллегоризм образов, свойственные «школьному театру». В противоположность французскому К., для русской классицистской трагедии характерен интерес не к античному или восточному сюжету, а к русской летописной истории («Димитрий Самозванец» Сумарокова). В трагедиях Княжнина («Вадим») звучит протест против монархического государства как строя антигуманного. Классицистская комедия отличалась сатирической остротой, близостью к жизни. Ее персонажи носили имена, определявшие особенности их характера, в языке использовались интонации народной речи.

На рубеже 18—19 вв. русский К. переживал кризис в связи с обострением социальных противоречий внутри крепостного, феодально-абсолютистского государства. В драматургии В. А. Озерова, в творчестве трагических актеров А. С. Яковлева, Е. С. Семеновой ощущались отход от старой классицистской манеры исполнения, стремление отразить новые веяния. Трагедии Озерова, во многом еще близкие нормам К., приобрели черты сентиментализма, предромантизма.

В творчестве и теоретических высказываниях декабристов была предпринята попытка возродить гражданственность, героическое начало, идейность К. Но это направление уже сыграло свою историческую роль, и в нач. 19 в. его устаревшие каноны мешали развитию реалистического иск-ва России. С критикой К. выступали А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, В. Г. Белинский.

Следует учитывать, что многие суждения русских писателей и критиков, высказанные в период острой борьбы против К., содержат одностороннюю оценку этого направления, продиктованную задачами литературного момента.

Лит.: Кранц Э., Опыт философии лит-ры. Декарт и французский классицизм, пер. с франц., СПБ, 1902; Мокульский С. С., Французский классицизм, в кн.: Западный сборник, М. — Л., 1937; Блюменфельд В., Проблема классицизма, «Лит. критик», 1938, № 9—10; Поспелов Г. Н., Сумароков и проблема русского классицизма, «Уч. зап. МГУ», 1948, в. 127, кн. 3; Буало Д. Н., Поэтическое иск-во, М., 1957; Асеев Б. Н., Русский драматический театр XVII—XVIII вв., М., 1958; Купреянова Е. Н., К вопросу о классицизме, в сб.: XVIII век, [№] 4, М. — Л., 1959; Благой Д. Д., История русской лит-ры XVIII в., 4 изд., М., 1960; Бояджиев Г., Вопрос о классицизме XVII в., в сб.: Ренессанс. Барокко. Классицизм, М., 1966; Виппер Ю. Б., Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII в., М., 1967; Обломиевский Г., Французский классицизм, М., 1968; XVII век в мировом литературном развитии, М., 1969; Проблемы Просвещения в мировой лит-ре, М., 1970.

Г. Бояджиев, Н. Литвиненко.

КЛА́УЗУЛА (от лат. clausula — заключение) — конец стихотворной строки (иногда фразы в прозе), со-

стоящей из слогов, следующих за последним ударением. К. бывает мужской, если после ударения нет безударных слогов (лепесток); женской, если имеется один безударный слог (доля); дактилической — два слога (девушка); гипердактилической — три и более слогов. К. является одним из элементов стихотворного ряда, определяющих своеобразие звучания отдельной строки. Если К. совпадает со *звуковым повтором*, образуется *рифма*.

А. Головенченко.

КЛИ́МАКС (от греч. clímax, букв. «лестница») — стилистическая фигура в поэтической речи, расположение слов или выражений, относящихся к одному предмету, в порядке нарастания, усиливающего ее интонационно-смысловое напряжение. Напр.: «И где ж Мазепа? Где злодей? Куда бежал Иуда в страхе?» (А. Пушкин); «В сенат подам, министрам, государю» (А. Грибоедов).

А. Головенченко.

КНИ́ЖНЫЕ (ненародные) **ПЕ́СНИ.** Промежуточным этапом между фольклором и древнерусской лит-рой, с одной стороны, и новым стихотворством — с другой, в русской лит-ре 17—18 вв. были К. п. Обычно К. п. помещались в *рукописных песенниках* (см.). От 17 в. дошли К. п. духовные и исторические начиная с 1650-х гг. Образцами исторических К. п. этого времени являлись «Песня о взятии Смоленска» и три песни об объединении Украины с Россией. Сочинены они в форме сложной строфики силлабическим стихом, хотя найдены и силлабо-тонические К. п. Характерной особенностью К. п. оказываются *акрости́хи* (см.), иногда очень сложные. В рукописных песенниках тексты К. п. помещаются обычно под тремя нотными линейками, на к-рых даны песенные напевы.

С начала 18 в. до нас дошли светские К. п., к-рые начинают вытеснять духовные песни, сочиненные тоже силлабическим стихом. С середины 18 в. силлабические песни сменяются силлабо-тоническими. Пишутся они под нотами или без нот, но нередко добавляется, на какой голос они поются. Светские К. п. в 18 в. бывают любовные («забавные» — под этим разумеются также песни сатирические, застольные, моралистические и др.) и панегирические («похвальные»). Светские К. п. в первой половине 18 в. писались силлабическим стихом и с акростихами, из к-рых мы узнаем имена их авторов. В это время К. п. известны также под названием *кантов* (см.). С середины 18 в. К. п. сочиняются и в жанре *пасторали* (см.). Авторами книжных духовных песен были Епифаний Славинецкий, Герман, Дмитрий Ростовский и др. Авторами светских К. п. первой половины 18 в. были: неизвестная поэтесса, Стефан Яворский, Иван Ильинский, А. Кантемир, В. Тредиаковский и др. С 1770-х гг. К. п. помещаются в печатных песенниках (Чулкова, Трутовского, Новикова, Прача-Львова и др.).

К. п. в 18 в. были распространены среди средних слоев городского населения (подьячих, канцеляристов, студентов, младших военных, низшего духовенства, купцов третьей гильдии), являясь демократической поэзией. Грамотные читали и пели эти песни по рукописным песенникам, неграмотные воспринимали на слух в пении и передавали так же.

К. п. известны у украинцев, поляков, чехов, сербов, болгар, а также у других народов Европы. Их изучению посвящены ученые труды.

Лит.: Badecki K., Literatura wieszezánska w Polsce XVII wieku. Monogiafia bibliograficzna, Lwów, 1925; Српска грађанска лирика XVIII в. Из старих песмарица. За штампу приредили Тих. Остојић и В. Боровић, Ср. Карловци, 1926; Нудьга Г. А., Пісні та романси українських поетів, Київ, 1956; Позднеев А. В., Рукописные песенники XVII в., «Уч. зап. МГЗПИ», т. 1, 1958, с. 5—112; его же, Песенная книжная поэзия в славянских странах, «Тр. ОДРЛ», т. XIX, М.—Л., 1963, с. 414—26.

А. Позднеев.

КОБЗА́РЬ — украинский народный певец, исполняющий думы и исторические песни под аккомпанемент кобзы или бандуры. В прошлом К. были профессионалами, или полупрофессио-

налами, сопровождавшими казаков в походах и принимавшими активное участие в общественной жизни. Объединялись в товарищества типа средневековых цехов. Особенного расцвета иск-во народных певцов достигло в 17—18 вв. В 19 в. были записаны от кобзарей А. Шута, О. Вересая и др. многие думы и исторические песни.

В послеоктябрьский период на Украине известностью пользовались кобзари Ф. Кушнерик, И. Запорожченко.

Т. Г. Шевченко назвал «Кобзарем» сборник своих стихотворений (1 изд. — 1840).

Лит.: Сперанский М. Н., Южнорусская песня и современные ее носители, Киев, 1904 (Сб. историко-филологического об-ва при Нежинском институте, т. V.); Горленко В. П., Кобзари и лирники, Киев., 1884; Лавров Ф., Кобзарь Остап Вересай, Киев, 1955; его же, Творцы и исполнители украинского героического эпоса, «Сов. Украина», 1955, № 11.

А. Жовтис.

КО́ДА (итал. coda, от лат. cauda — хвост) — название добавочного стиха (одна, реже две-три строки) сверх установленного количества стихов, напр. в *канцонах*, в *сонете* (свыше четырнадцати строк), *рондо* (свыше тринадцати строк), *триолете* (свыше восьми строк) и в др. строфических формах, имеющих установленное количество стихов. Примеры отступающих от правил К. можно найти у Данте в «Новой жизни» (1292); у В. Брюсова К. встречается в сонете «Цветы роняют робко лепестки».

А. Головенченко.

КОЛОМЫ́ЙКА (от названия г. Коломыя) — народная украинская песня, в к-рой использован «коломыйковый» стих. Строфа К. состоит из двух строк по четырнадцати слогов в каждой, с обязательной цезурой после восьмого слога и женской рифмой; нечетные полустишия делятся в большинстве случаев на две ритмические группы (четыре и четыре). Пример:

Як не хочеш, дівчинонько, дружиною бути,
То дай мені таке зілля, щоб тебе забути.

Шевченко трансформировал этот размер в новые формы литературного стиха «с общей хореической тенденцией, но с очень свободным расположением ударений» (М. Рыльский). Графически строфа его представлена как четверостишие, в к-ром отсутствует характерный для фольклора параллелизм между синтаксическим и ритмическим строением и часты переносы. Пример:

Отак, ходя попід гаем,
Ярема співае.
Виглядае, а Оксани
Немае, немае.

Аналогичный размер встречается у Э. Багрицкого («Дума про Опанаса»), а также в переводах с украинского. Здесь четырехстопный хорей (в нечетных строках) сочетается с трехстопным (в четных) с частыми перестановками ударений на четные слоги:

Зашумело Гуляй-поле
От страшного пляса,—
Ходит гоголем по воле
Скакун Опанаса.

Лит.: Головацкий Я. Ф., Народные песни Галицкой и Угорской Руси, ч. 1—3, М., 1878; Франко І., До історії коломийкового розміру, в его кн.: Вибрані статті про народну творчість, Київ, 1955; Грінченко М. О., Хоменко В. Г, Коломийки і частушки, в кн.: Українська народна поетична творчість, т. 1 — Дожовтневий період, под ред. М. Ф. Рильського, Київ, 1958; Шабліовський Е., Народ і слово Шевченка, Київ, 1961 (разд. Художні особливості поетичної мови Шевченка); Волинський П. К., Шевченкі в чотирнадцятискладовий вірш, в кн.: Збірник праць юбілейної десятої наукової шевченківської конференції, Київ, 1962; Сидоренко Г., Віршування в українській літературі, Київ, 1962; ее же, Ритмика Шевченка, Київ, 1969.

А. Жовтис.

КОЛО́Н (от греч. cōlon — часть тела, элемент периода) — ритмико-интонационная единица звучащей речи: речевой такт, выделенный паузами и обычно объединенный логическим ударением. Понятие К. в артикуляционном плане сближается с понятием «дыхательной группы» (группа слов, произносимых одним выдохом), в смысловом плане — с понятием *синтагмы* (см.); точное разграничение и соотношение этих понятий спорно. В речи, не рассчитанной на громкое

произнесение, членение на К. сравнительно зыбко; в ораторской речи оно приобретает отчетливость и становится важным выразительным средством. Античные теоретики различали К. короткие (т. н. коммы, отрезки) и длинные (собственно К.); из таких К. составлялся *период* (см.).

М. Гаспаров.

КОЛЬЦО́ — обрамление, повторение в конце произведения к.-л. элементов его начала. Так, в повести Э. Казакевича «Звезда» начальная картина в несколько измененном виде выступает в конце. Повторение в конце строфы, строки, произведения начальных звуков, слов, словосочетаний образуют К. звуковое, лексическое, синтаксическое, смысловое.

Звуковое К.:

Н е пой, красавица, при м н е ...
(А. П у ш к и н)

Лексическое К.:

П о д а р ю я шаль из Хорасана
И ковер ширазский п о д а р ю.
(С. Е с е н и н)

Лит.: Б р ю с о в В., Звукопись Пушкина, Избр. соч., т. 2, М., 1955, с. 480—98; Ж и р м у н с к и й В., Композиция лирических стихотворений, П., 1921.

Л. Юдкевич.

КОЛЯ́ДКА (большинство исследователей считает, что слово это происходит от лат. calendae — названия праздника Нового года) — старинная обрядовая песня, содержащая пожелания хорошего урожая, всяческого благополучия и прославляющая ум, храбрость, красоту и прочие добродетели тех, к кому обращались колядующие, обходившие в святки своих соседей. В прошлом весьма распространенный вид украинского народного творчества, известный также в Белоруссии и России. В К. отразился крестьянский быт, встречаются мифологические элементы как языческого, так и христианского (в особенности апокрифического) происхождения. Наиболее характерный размер украинских К. — десятисложные стихи, состоящие из двух ритмических групп (пять и пять), рифмующиеся попарно или не имеющие рифмы. *Клаузулы* не упорядочены. Размер этот используется и в народных песнях необрядового характера. Пример:

Солнце низенько, вечір близенько:
Вийди до мене, моє серденько!

Близки К. по содержанию румынские colinda и чешские koleda.

Лит.: В е с е л о в с к и й А. Н., Разыскания в области русского духовного стиха, «Сб. ОРЯС АН», т. 32, № 4, СПБ, 1883 [очерк VII]; П о т е б н я А. А., Объяснения малорусских и сродных народных песен, т. 1—2, Варшава, 1883—87; Г н а т ю к В., Колядки і щедрівки, т. 1—2, Львів, 1914 (Етнографічний збірник, т. XXXVI); Ч и ч е р о в В. И., Русские колядки и их типы, «Сов. этнография», 1948, № 2; Б о б к о в а В. С., Календарна обрядова поезія, в кн.: Українська народна поетична творчість. [Вступит. ст. М. Ф. Рильского], т. 1 — Дожовтневий період, Київ, 1958, с. 236—72.

А. Жовтис.

КОМЕ́ДИЯ (греч. cōmōidía, от cṓmos — веселая толпа и oidḗ песня) — один из основных видов драмы, в к-ром коллизия, действие и характеры трактованы в формах смешного или проникнуты комическим. Непосредственно смешное, комизм может служить в К. средством юмора или сатиры, способных освещать самые глубинные противоречия в жизни человека и об-ва. «В основании истинно художественной комедии лежит глубочайший юмор» (Б е л и н с к и й В. Г., Полн. собр. соч., т. V, с. 60). К. изображает порочное и безобразное прежде всего как выражение внутренней человеческой неполноценности, к-рая приносит себя в жертву смеху. «Смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» (А р и с т о т е л ь, Об искусстве поэзии, 1957, с. 53). К. избегает моментов, вызывающих глубокое сострадание, иначе она перерастает в драму (напр., «Дело» А. В. Сухово-Кобылина). В силу ослепленности пороком («Каждая подлинно комедийная фигура напоминает самовлюбленного урода» — Ф. Г е б б е л ь), иллюзорности сознания («Комическое выражает прежде всего известную неприспособленность личности к обществу» — А. Б е р г с о н) комические персонажи стоят как бы ниже окружа-

ющей действительности, лишаются разумной формы существования и действия. Отсюда — гротеск, гипербола, карикатура как средства комедийной характеристики. В столкновении с реальностью такие персонажи обычно терпят смешное поражение, неизбежно разоблачая самих себя. Скупой у Ж. Б. Мольера, подозревающий в воровстве всех, кто к нему приближается, и наконец действительно обкраденный, хватает себя за руку, крича: «Держите вора!» В этом моменте открывается вся философия комического образа: скупой действительно обокрал сам себя, свою жизнь силой собственного порока.

К. не прикована односторонне к сфере безобразного. В ней постоянно живет положительный «герой» — смех, ниспровергающий безобразное и поднимающий над ним сознание читателя. Однако непосредственным содержанием К. может быть не только комическое саморазоблачение безобразного, но и веселое, остроумное торжество над ним, игра здоровых сил жизни — балаган гротескных героев и карнавальная игра хора, принимающая порой возвышенный оттенок в комедиях Аристофана, «истинный и благородный комизм» в «Женитьбе Фигаро» П. Бомарше: феодалы становятся посмешищем для своего слуги Фигаро — «наиболее смышленого человека своей нации» (см. предисл. П. Бомарше к «Женитьбе Фигаро»). К., т. о., может непосредственно изображать положительного героя. Сначала античная К., затем К. раннебуржуазной эпохи нередко передавала свою насмешку представителям плебейства, наделяя их энергией, превосходством в уме и воле над их господами (рабы в комедиях Плавта, слуги-дзанни в итальянской комедии масок, Маскариль у Мольера). Хотя эти комедийные герои из-за своего подневольного положения в об-ве могли проявлять свободный плебейский дух чаще всего в плутовской форме или под шутовским колпаком, они все же благодаря господству в интриге и смелому остроумию создавали, по словам Гегеля, «смешную картину, что в сущности хозяева — это слуги, слуги же — настоящие хозяева...» (Соч., т. 14, М., 1958, с. 397). Богатство идеальных человеческих отношений заключено в комедиях у Шекспира, юмор к-рого был чрезвычайно разносторонним; смешное уродство сочеталось с жизнерадостным весельем («Двенадцатая ночь»), с красотой цельных сильных характеров («Укрощение строптивой»), с поэтическим миром сказки («Сон в летнюю ночь»). Сближая комическое и трагическое, Шекспир вводил в К. таких далеко не однозначных персонажей, как меланхолик Жак («Как вам это понравится») или простолюдин Лаунс, в к-ром смешное и доброе нераздельны («Два веронца»). Положительный герой К. нередко выписан также комедийными красками, является комическим персонажем или служит источником смеха благодаря своей иронии и остроумию, напр. сумасброд и весельчак Сирано де Бержерак в героической комедии Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (см.: М. Горький, Собр. соч., т. 23, 1953, с. 306) или саркастический вольнодумец Чацкий в «высокой комедии» А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Для истории К. характерна жанровая модификация в двух направлениях: от фарса к комедии, от грубого юмора, от шуток и жестов, подчас непристойных, к тонкому психологическому юмору и интеллектуальной иронии; от чистой К. (и наряду с ней) к смешению смешного и трогательного, комедийного и драматического.

Различают К. положений и К. характеров. В первой предпочтение отдается событиям, хитроумной интриге (напр., «Комедия ошибок» Шекспира, «Дама-невидимка» Кальдерона). Во второй источником смешного являются прежде всего характеры в их внутренней сути, их постоянная однобокость, гипертрофия одного качества («Укрощение строптивой» Шекспира, «Тартюф» Мольера). Среди шедевров К. преобладают, однако, пьесы, сочетающие оба компонента: яркие сценические положения и рельефные характеры. В 19 в. (вплоть до 80-х гг.) западная К. мельчает, ее сатирический пыл гаснет, и развлека-

тельная интрига явно главенствует над социальным характером. Образцом такой «хорошо сшитой пьесы» стали для всего европейского театра комедии Э. Скриба и Э. Лабиша — остроумные и неисчерпаемо изобретательные в интриге, но не поднимающиеся обычно выше критики «частных» нравов.

В конце 19 в. возникает т. н. «комедия идей». Ее родоначальником был О. Уайльд — мастер острых парадоксов. Б. Шоу сделал К. парадоксальных идей средством острой критики капиталистического мира. Главным средством комизма в такой К. являются ирония и остроумный диалог.

По характеру смеха, эстетическому пафосу различают: сатирические К. («Мизантроп» Мольера, «Ревизор» Гоголя, «Багровый остров» Булгакова); К., сочетающие сатиру, комизм и серьезное, трогательное (К. Менандра, «Волки и овцы» Островского); романтические или «лирические» К. («Собака на сене», «Учитель танцев» Лопе де Вега, «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Турандот» Гоцци). С конца 19 в. получает распространение трагикомедия, где смех, вызываемый пороками и недостатками, пронизан острым сознанием несовершенств жизни и человека. К трагикомедии относят мн. пьесы Шоу, Б. Брехта, Э. де Филиппо, Д. Дюрренматта. Как ее разновидность возникает т. н. «мрачная комедия», в к-рой горечь сознания деградации личности в современном об-ве усиливается порой до безысходности (Л. Пиранделло, отчасти К. Чапек). Крайним проявлением такой К. являются эксцентриады Ж. Жироду, Ж. Ануйя и Э. Ионеско, для к-рых характерны тема утраты иллюзий и всепроникающий дух иронии — по отношению к персонажам, событиям, морали, к публике, наконец иронии, направленной на самого автора и его творчество.

Становление русской К. совершается во второй половине 18 в., когда появляются такие пьесы, как «Хвастун» Я. Б. Княжнина, «Ябеда» В. В. Капниста, «Трумф» И. А. Крылова и особенно «Недоросль» Д. И. Фонвизина, явившиеся просветительской сатирой на социальные нравы правящих слоев общества. В 19 в. русская К. дала высокие образцы социальной реалистической сатиры, в то время как западная К. почти не знала их вплоть до последней трети 19 в. Грибоедов, Гоголь, Островский, Сухово-Кобылин, Л. Н. Толстой обнажали «раны и болезни нашего общества» (Н. В. Гоголь) и творили суд над ним, воплощая тем самым принципы «высокой комедии», к-рая, по словам А. С. Пушкина, «не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и ... нередко... близко подходит к трагедии». В конце века А. П. Чехов создал новую разновидность К., исполненную лирического трагизма и вместе с тем многогранного психологизма («Вишневый сад»). Русская классическая К. предпочитала «частной завязке», т. е. интриге частной жизни, «общую завязку» («Театральный разъезд» Гоголя), при к-рой в действие вовлекается определенная социальная среда в целом («Горе от ума», «Ревизор», «Дело»).

В русской К. разоблачающий смех обычно противопоставлен непосредственно изображенному поэтическому или драматическому началу, хотя есть пьесы и чисто комические, где единственный положительный герой — смех («Ревизор», «Смерть Тарелкина»). Однако второй, как и первой, свойственно пробуждать трагические предчувствия, поскольку обе они обычно выражали глубинные социальные или национально-общественные коллизии. Недаром самую смешную русскую К. «Ревизор» В. Г. Белинский называл одновременно трагедией.

Первую страницу в истории советской К. открыла «Мистерия-буфф» (1918) В. Маяковского. В ней сочетались высокое (мистерия) и сатира (буфф), политическая карикатура и площадной смех, предельно обобщенные, плакатные образы и фантастические ситуации. Она наследовала стиль раннего революционного театра, т. н. театра инсценировок и, синтезируя его, стала началом условно-гротескного направления в советской К. Яркими образцами этого

направления явились комедии Маяковского «Клоп» (1928) и «Баня» (1929), в к-рых монументальная сатира на обывательское перерождение, «идейное» приспособленчество и бюрократизм противопоставлена мечте об идеальном будущем и романтическому пафосу героев, стремящихся к нему. Для условно-гротескного комедийного стиля характерны нарушение бытовой достоверности, крайнее заострение комических ситуаций (эксцентризм) и образов (гипербола, пародия, буффонада), символические и фантастические элементы, обнаженная условность, иллюзорность театральных представлений (напр., прямое обращение к зрителю, «выход» актера из образа). Психологические характеристики упрощены, однолинейны, зато обрисовка характеров проникнута острой публицистичностью. В таком стиле написана К.-памфлет в стихах «Выстрел» (1929) А. Безыменского, продолжившего героико-сатирические традиции Маяковского. В середине 20-х гг. успешно заявляет о себе другое комедийное направление, наследующее традиции Гоголя и Островского, — появляется социально-бытовая комедия Б. Ромашова «Воздушный пирог» (1925). Сатирически обличая стихию мещанства и делячества, оживленную нэпом, Ромашов сталкивает ее непосредственно с положительным героем. Жанр социально-бытовой К. по-разному продолжили «Чужой ребенок» (1933) В. Шкваркина, «Опасные связи» (1939) М. Зощенко, «Кто смеется последним» (1939) К. Крапивы, «В степях Украины» (1941) А. Корнейчука. В 1925 г. поставлен сатирический фарс Н. Р. Эрдмана «Мандат», заключавший в себе будущие стилевые признаки обоих направлений: тема и типаж сближали его с бытовой К., а сгущение комических красок, экспрессия сатирического рисунка переключали его в сферу гротеска и трагической буффонады. К конкретно-бытовой К. примыкает советская лирическая К., характерные черты к-рой намечены уже в «Квадратуре круга» (1928) В. Катаева: легкий, почти водевильный конфликт, незлобивая насмешка над болезнями и противоречиями духовного роста советских людей, отсутствие сатирических образов и красок. В 30-е годы в этом жанре написаны К. «Девушки нашей страны» И. Микитенко, «Чудесный сплав» В. Киршона, «Весна в Москве» В. Гусева.

Комическое свойственно и пьесам Н. Погодина (напр., «Темп», «Аристократы» и др.). В них постоянно комическое переплетается с романтическим, а высокая патетика облекается в юмор. Особый театр комической аллегории, сатирического символа создали комедии-сказки Е. Шварца «Дракон», «Тень», «Голый король». В конце 30-х — середине 50-х гг. становится влиятельной т. н. теория бесконфликтности, допускающая лишь конфликт «хорошего» с «отличным». Условно-гротескное направление искусственно прерывается, сатирический пафос гаснет; относительно развивается лишь бытовая и лирическая К.

В середине 50-х гг. происходит «второе рождение» Маяковского на сцене; усиливается сатирическое обличение в пьесах С. Михалкова (напр., «Памятник себе»), В. Минко («Не называя фамилий»), в многочисленных постановках сатирических пьес Шварца. В 50—60 гг. активизируется творчество А. Софронова. Появляются новые комедиографы (Л. Зорин и др.). Усиливается комическая струя в пьесах, в целом далеких от чистой К., что характерно для драматургии В. Розова («В добрый час», «В поисках радости», «Перед ужином»), А. Володина («Назначение»). Известность приобретают имена комедиографов в союзных республиках: М. Бараташвили в Грузии, А. Макаенок в Белоруссии, Н. Зарудный на Украине, Ю. Смуул в Эстонии и т. д. Становятся широко популярными К. Корнейчука («В степях Украины», «Страница дневника» и др.). Разные по своему художественному уровню, пьесы названных авторов стремятся преодолеть беззубые насмешки, пустую развлекательность, увлечение критикой частностей быта, к-рые нередко еще подменяют в К. изображение серьезных общественных конф-

ликтов. Комическое в советской К. свободно от мрачной иронии, рожденной безверием и свойственной многим западным трагифарсам (напр., комедии Э. Ионеско), где смеясь расстаются не только с прошлым, но и с будущим. Оно лишено и трагического подтекста русской реалистической К. («Чему смеетесь? Над собою смеетесь!» — Н. В. Гоголь). Советская К. стремится выразить прежде всего смех наступательных сил, смех тех, кто «весело расстается со своим прошлым» (К. Маркс).

Лит.: Тиандер К., Сущность комедии, в сб.: Вопросы теории и психологии творчества, 2 изд., т. I, X, 1911, с. 164—73; Бергсон А., Смех, Собр. соч., т. 5, СПБ, 1914; Гоголь Н., Театральный разъезд... Полн. собр. соч., т. 5, М.—Л., 1949; Белинский В., «Горе от ума». Соч. А. С. Грибоедова. Полн., собр. соч., т. 3, М., 1953; Фролов В. В., Жанры советской драматургии, М., 1957; Волькенштейн В., Драматургия, изд. исправл. и доп., М., 1969; Богуславский А., Диев В., Русская советская драматургия [кн. 1—2], М., 1963—68; Сахновский-Панкеев В., О комедии, Л.—М., 1964.

Н. П. Шпагин.

КОМЕ́ДИЯ МА́СОК, комедия дель арте (итал. comedia dell'arte) — вид итальянского народного театра эпохи Возрождения. К. м. возникла в 16 в. в Северной Италии и положила начало развитию европейского профессионального театра. В ней отразились жизнерадостность и вольнодумство демократических слоев об-ва, их протест против начинавшейся католической реакции. К. м. ведет происхождение от средневековых народных представлений и от «ученой комедии». Спектакли создавались актерами-профессионалами путем импровизации, основывались на коротеньких либретто, где излагалось содержание каждой отдельной сцены. Большинство актеров играло в масках. Маски переходили из одного спектакля в другой и подчеркивали типичность образов. Постоянные объекты сатиры К. м.: жадный щеголь, постоянно влюбленный и всегда остающийся в дураках купец Панталоне, лжеученый болтун, профессор права Доктор, трус и лодырь, испанский дворянин Капитан. Положительную тенденцию К. м. выражали лирические образы влюбленных (они выступали без масок) и образы ловких, энергичных слуг: весельчака и мастера подшутить Бригеллы, добродушного увальня Арлекина, язвительного, грубоватого Пульчинеллы. Характерный признак К. м. — многоязычие. Каждый из персонажей говорил на особом диалекте: Панталоне говорил на венецианском, Капитан сыпал испанизмами, Арлекин говорил, как крестьянин из Бергамо, и т. д.

Спектакли К. м. имели яркую реалистическую окраску, они игрались в быстром темпе, включали в себя песни, танцы, акробатические номера. Внешнее оформление спектаклей было неизменным: сцена изображала городскую улицу, дополнительным местом действия служили окна и балконы домов. Репертуар К. м. был по преимуществу комедийный, но исполнялись также *трагедии* и *пасторали*. В 17—18 вв. выпускались сборники сценариев К. м. Наиболее известные авторы сценариев К. м. — Ф. Скала и Б. Локателли.

Бродячие труппы актеров К. м. выступали со спектаклями во Франции, Англии, Германии и Испании. К. м. оказала влияние на развитие сценического иск-ва в этих странах. Влияние К. м. чувствуется в творчестве Мольера. Однако с ростом драматургического мастерства писателей Возрождения импровизационный характер К. м. становился тормозом на пути развития театрального иск-ва. С середины 17 в. под влиянием католической реакции начался упадок К. м. Она постепенно стала утрачивать народный характер. К. Гольдони, сам во многом испытавший влияние К. м., вел против нее борьбу, требуя более глубокой, реалистической обрисовки характеров, отказа от маски-схемы. Но в те же годы К. Гоцци стремился возродить К. м.

Традиции К. м. получили развитие в итальянской диалектальной комедии 19—20 вв. Они иногда заметны и в театре других стран, в частности в постановке Евг. Вахтанговым пьесы К. Гоцци «Принцесса Турандот» (1922).

Лит.: Миклашевский К., La comedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий, СПБ, 1914; Дживелегов А. К., Итальянская народная комедия, Comedia dell'arte, 2 изд., М., 1962; Бояджиев Г. Н., Дживелегов А. К., Итальянский театр, в кн.: История западноевропейского театра, под общ. ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956.

А. Чернышев.

КО́МИКС (англ. comics, мн. ч. от comic — комический, юмористический, смешной) — серия броских картинок (черно-белых или цветных), расположенных в строгой последовательности, с минимальным текстом, обычно в диалогической форме, часто печатаемая с продолжением. Фабула К. — это чисто арифметическое сложение событий. Мотивировка поведения персонажей весьма условна.

К. существует более семи десятилетий. Возник в США в 1892 г. в воскресных выпусках газеты «Экземинер» (Сан-Франциско) в период резко обострившейся борьбы между газетными монополиями, с целью привлечения читателей на свою сторону. В 1908 г. Фишер в своей серии «Матт и Джефф» объединил все три элемента К. — постоянный герой, изложение истории в картинках с продолжением, текст — и придал им форму современной газетной полосы К. В К. конца 20-х — нач. 30-х гг. можно было увидеть искреннее, подчас наивное изображение конфликтов между человеком и об-вом. После кризиса 1929—30 гг. К. приобретает чисто развлекательный характер. В настоящее время К. широко используется американской пропагандистской машиной, прославляет садизм и секс, разжигает расовую неприязнь ко многим народам мира. Огромные тиражи сборников К. стали одним из основных видов американской печатной продукции. Нек-рые страны (Англия, Франция, Канада, Швеция, Голландия, Италия, Бельгия и Западная Германия) ввели ограничения на ввоз американских К. Особенно сильное влияние К. оказывают на детскую психику. В США около 90% детей в возрасте от восьми до тринадцати лет регулярно читают К. Исследователи вынуждены признать связь увеличивающейся детской преступности с многомиллионными тиражами К.

В США К. издаются с 1911 г. в виде полос, публикуемых в обычные дни, в качестве приложений к воскресным газетам, а также отдельными выпусками (книжки К.). Основная тематика книжек К.: о комических приключениях животных; о комических героях (Матт и Джефф и др.); К., посвященные «дикому Западу» («Westerners»); о приключениях популярных героев из кинофильмов (Боб Хоуп и др.); К. для подростков и юношества; о невероятных похождениях Супермена; сюда же относятся фантастические похождения в джунглях, псевдонаучные К., детективные К.; военные К., где рассказывается о подвигах солдат в годы второй мировой войны; К. ужасов и преступлений; т. н. «классические» К. с весьма сжатым пересказом пьес Шекспира, романов Диккенса, американских писателей. Ряд американских критиков и исследователей отрицательно относятся к К., особенно к К. ужасов, критикуя их за весьма низкое содержание и неудовлетворительную форму, подчеркивая отрицательное воздействие К. на развитие психики не только ребенка, но и взрослого.

Прогрессивная зарубежная периодика использует форму К.: систематически печатает с иллюстрациями сокращенные тексты произведений писателей-классиков, приключения комических персонажей.

А. Головенченко.

КОМИ́ЧЕСКОЕ — общественно значимое жизненное противоречие (цели — средствам, формы — содержанию, действия — обстоятельствам, сущности — ее проявлению), к-рое в иск-ве является объектом особой эмоционально насыщенной эстетической критики — осмеяния. В истории эстетической мысли К. характеризуется как результат контраста, «разлада», противоречия: безобразного — прекрасному (Аристотель), ничтожного — возвышенному (Кант),

нелепого — рассудительному (Жан-Поль, Шопенгауэр), бесконечной предопределенности — бесконечному произволу (Шеллинг), образа — идее (Фишер), автоматического — живому (Бергсон), неценного — притязающему на ценность (Фолькельт), необходимого — свободному (Аст, Шютце), ничтожного — великому (Липпс), ложного, мнимо основательного — значительному, прочному и истинному (Гегель), внутренней пустоты — внешности, притязающей на значительность (Чернышевский). Противоречия, рождающие комизм, многообразны. Смех выражает радость овладения противоречиями действительности. К. в иск-ве — средство раскрытия общественных противоречий путем их сопоставления с идеалами данного времени и среды.

Оно включает в себя высокоразвитое критическое начало. Смех — особая, эмоционально окрашенная критика, эстетическая форма критики. Особый характер идейно-эмоциональной критики в смехе состоит в первую очередь в том, что эта критика заведомо требует сознательно-активного восприятия и активного отношения со стороны аудитории. Поэтому смех — чрезвычайно доходчивая, заразительная и острая форма критики. Конспектируя «Лекции о сущности религии», В. И. Ленин сопроводил восклицанием «метко!» замечание Фейербаха о том, что остроумная манера писать предоставляет читателю самому себе сказать об отношениях, условиях и ограничениях, при к-рых высказанная фраза только и является действительной.

Подлинное чувство юмора предполагает высокие эстетические идеалы (иначе юмор превращается в цинизм, сальность, пошлость, скабрезность). Активность восприятия К., собственно, в том и заключается, что читатель должен проделать самостоятельную мыслительную работу по противопоставлению эстетического идеала осмеиваемому явлению.

Остроумие — активная форма юмора. Кант подчеркивал, что смешное возникает из внезапного разрешения напряженного ожидания в ничто. Неожиданность — важный фактор комизма. Комедия — плод развившейся цивилизации, одна из высоких форм общественности. Смех по своей природе демократичен. Обладая большой критической силой, он является мощным орудием прогресса. Смех — одно из самых сильных и действенных орудий иск-ва, борющегося против предрассудков и заблуждений. Смех — «оружие очень сильное, ибо ничто так не обескураживает порока, как сознание, что он угадан и что по поводу его уже раздался смех» (С а л т ы к о в - Щ е д р и н). «...Смех — одно из самых мощных орудий разрушения; смех Вольтера бил, жег, как молния. От смеха падают идолы, падают венки и оклады, и чудотворная икона делается почернелой и дурно нарисованной картинкой» (Г е р ц е н).

В соответствии с природой объекта, с одной стороны, и целями субъекта — с другой, комедийно-эстетическое отношение имеет два основных типа: *сатиру* (см.) и юмор.

Сатира — бичующее изобличение всего, что не соответствует передовым эстетическим идеалам, гневное осмеяние всего, что стоит на пути к их полному осуществлению. Сатира в корне отрицает осмеиваемое явление и противопоставляет ему идеал. Юмор же видит в своем объекте какие-то стороны, не вступающие в противоречие с идеалом. Объект юмора, заслуживая критики, все же сохраняет свою привлекательность. Юмор, утверждая сущность явления, стремится его совершенствовать, очищать от недостатков, помогая полнее раскрываться всему общественно ценному. Юмор — смех дружелюбный, хотя и не беззубый. Иное дело, когда не отдельная черта, а все явление целиком отрицательно, когда оно социально опасно и способно нанести серьезный ущерб об-ву. Здесь уже не до дружелюбного смеха. Смех над таким явлением — смех бичующий, изобличающий, сатирический. Между юмором и сатирой — целая гамма оттенков смеха. Это многообразие (шутка, насмешка, *ирония*, *сарказм*, *сатира*) соответствует эстетическому богатству действитель-

ности. Мера, оттенок и цель смеха определяются и особенностями объекта эстетического отношения, и идейно-эстетическими принципами художника.

Каждая литературная эпоха выдвигает свои принципы и свою исходную точку эмоциональной критики. «Личное расположение» (Аристофан), представления о целесообразном миропорядке (Ювенал), мера (Сервантес, Рабле), норма (Мольер), здравый смысл (Свифт), несбыточное совершенство (Гейне), идеал (Гоголь, Щедрин), т. з. будущего (Маяковский) — таков сложный путь исторических изменений высшей положительной позиции сатирического анализа действительности.

В древней лит-ре личность художника выступает в качестве лирического героя сатиры. Критика идет с т. з. «я». Исходная позиция древнейшей сатиры — личное впечатление, расположение или неприязнь художника.

Развитая государственность Рима неизбежно вызывает нормативность мышления и оценок, четкое разделение добра и зла, положительного и отрицательного (Ювенал). Исходной точкой сатирического анализа жизни становятся нормативные представления о целесообразном миропорядке.

В сатире Возрождения человек — мера состояния мира. Этот принцип сатиры проведен в «Похвальном слове Глупости» Эразма Роттердамского.

Человек, его естественная природа, понимаемая без всякого ханжества, его естественное состояние и потребности — вот мера вещей, мера всех ценностей. И именно эта полная физической и духовной силы, брызжущая умом и чувственностью человеческая природа раскрепощается в веселом и озорном, фривольном и грубоватом, дерзком и жизнерадостном смехе Рабле.

Форма «Дон Кихота» Сервантеса — сатирическое обозрение, ставящее острейшие общечеловеческие проблемы и рисующее гигантскую панораму жизни, быта и нравов целой эпохи. Способность вбирать в себя различные слои жизненного материала и организовывать их вокруг единой художественной мысли, давать весь мир в определенном разрезе, «с одного боку», исследовать в сатирическом ключе само состояние мира — эти художественные возможности сатиры были в известном смысле созданы Сервантесом. Он открыл, что сатира — не только тип эстетического отношения к жизни, но и средство анализа, способ создания художественной концепции мира.

Сатирическое обобщение в классицизме — концентрация абстрактно-отрицательных черт, противоположных добродетели. Возникает сатира (Мольер) на ханжество, на невежество на мизантропию и т. д. Исходной точкой критики становятся абстрактные нравственные и эстетические нормы.

В просветительской сатире критика направляется против «несовершенства мира» и «несовершенства человеческой природы». Связи человека со все расширяющимся и усложняющимся миром требуют человека-гиганта, а стандартизирующийся труд, углубляющееся разделение труда делают человека «частным» и «частичным». В этом смысле удивительно точным выражением нового этапа развития становится свифтовский Гулливер. Он — человек-гора, под стать великанам эпохи Возрождения. Но характерно, что великан в стране лилипутов — Гулливер лилипут в стране великанов. Величие и мощь человека относительны для Свифта, поэтому точкой отсчета для критики пороков и зла, исходным критерием сатирического анализа мира он и берет не всего человека, а его часть — здравый смысл.

В лит-ре критического реализма сатира глубоко проникает в усложнившийся, вбирающий в себя всю действительность духовный мир человека; она проникает в самую сердцевину психологического процесса. Сатира становится одним из способов типизации жизни. Она пронизывает все иск-во и становится особым родом лит-ры. Пафосом сатиры дышит все критическое направление русской

лит-ры. Исходной точкой критики в сатире становится развернутый эстетический идеал, вбирающий в себя народные представления о жизни, о целях и лучших формах общественного развития, народную концепцию человека. Сатира научилась внутренне сопоставлять свой объект с жизнью народа, с его возможностями и потенциалами. Гоголь измерял состояние мира мерой смеха. Его сатира как бы отвечает на вопрос: каков мир, каково его состояние, если в нем возможно зло и возможны такие характеры и обстоятельства, заслуживающие столь высокого накала ненависти и гнева в осмеянии? Гоголевская сатира, говоря словами писателя, ставила «русского лицом к России», человека лицом к человечеству.

Гоголь включил русскую сатиру в мировой художественный процесс. Щедрин же сделал шаг вперед в художественном развитии сатиры, применив средства психологического анализа к исследованию сатирического характера.

Модернистская лит-ра создала «асатиру», насмехающуюся над идеалами с т. з. эгоцентрической, замкнутой в себе личности. Жизнь абсурдна, будущего нет, есть лишь непрерывное настоящее. Цели общественного развития бессмысленны, т. к. нет самого развития. Время распалось и остановилось. Носители общественного зла, против к-рых должно быть обращено оружие смеха, модернистской сатирой не исследуются. Зло иррационально и непознаваемо, и иск-во оказывается бессильным перед сложностью действительности.

Будущее становится идеалом советской сатиры. Финал и «Бани» и «Клопа» Маяковского — коммунизм. Советская сатира направлена против всего того, что враждебно единству личности и об-ва, человека и мира, враждебно социализму и коммунизму.

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1, М., 1957 (см. указатель); Ленин В. И., Полн. собр. соч., т. 12, с. 99—100; т. 14, с. 237—38; т. 17, с. 65—66; т. 25, с. 322—23; т. 27, с. 301—302; т. 29, с. 63; т. 36, с. 113—14; т. 37, с. 248—49; т. 39, с. 19—20; т. 45, с. 13—14; т. 48, с. 78—79; Гегель Г., Соч., т. 1, М.—Л., 1930, с. 388—89; т. 12, М., 1938, с. 20, 70, 303—304; его же, Принцип трагедии, комедии и драмы, «Лит. критик», 1936, № 3, 5, 7; Луначарский А., О смехе, Собр. соч., т. 8, М., 1967, с. 531—38; его же, Будем смеяться, Собр. соч., т. 3, М., 1964; его же, Театр и революция, Собр. соч., т. 3, М., 1964; Фрейд З., Остроумие и его отношение к бессознательному, М., 1925; Асмус В., «Горе от ума» как эстетическая проблема, в кн.: Литературное наследство, т. 47—48, М., 1946; Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле, М., 1965; Бергсон А., Смех в жизни и на сцене, СПБ, 1900; Борев Ю., Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия, М., 1970; его же, Категории эстетики, М., 1959, с. 134—178; Зись А., Иск-во и эстетика, М., 1967, с. 263—68; Советская комедия в наши дни. [Дискуссия], «Октябрь» 1958, № 6, с. 149—71; Храпченко М., Творчество Гоголя, 3 изд., М., 1959.

Ю. Борев.

КОММЕНТАРИЙ, или примечания, — пояснения к тексту, часть научно-справочного аппарата его издания, обычная принадлежность собраний сочинений, мемуаров, документальных изданий и т. п. К. исходит обычно от издательства, а не от автора, определяет отношение издательства к публикуемому тексту и может включать в себя: 1) сведения об истории текста и принципах комментируемого издания; 2) историко-литературные сведения о произведении; 3) идейно-художественную интерпретацию и критическую оценку; 4) сведения об упоминаемых в произведении событиях и лицах («реалиях») и вскрытие подтекста; 5) лингвистические пояснения; 6) прочие сведения, к-рые могут быть полезными для более полного понимания текста современным читателем. Соотношение этих планов в К. зависит от характера текста и назначения издания. К. может носить популяризаторский или научно-исследовательский характер.

К. делается экономным и удобным для пользования, учитывает новейшие достижения науки и практики и, не дублируя энциклопедические и другие справочники, содержит конкретные справки, тесно связанные с поясняемым текстом. К. в научных изданиях составляется из документально-фактического материала при

минимуме оценочного элемента. В академическом Полном собрании сочинений Гоголя (т 1—14, М., 1937—52), где это требование не было соблюдено, К. скоро обнаружил свою уязвимость и преждевременно состарил издание. К. Полного собрания сочинений Л. Толстого (т. 1—90, М.—Л., 1928—58) после долгих поисков ограничился краткими фактическими и библиографическими справками, безусловно, необходимыми для понимания текста; в Собрании сочинений Герцена (т. I—XXX, М., 1954—64) К. включает в себя все необходимое для изучения творческого наследия писателя. К. к популярным изданиям имеет преимущественно историко-литературный и оценочный характер. Добротный К. содержат многие книги изд-ва «Academia» (см. особенно два Собрания сочинений Пушкина — т. 1—9, М., 1935—38, и т. 1—6, М., 1936—38), «Серии литературных мемуаров» (изд-во «Художественная лит-ра»), большой и малой серий «Библиотека поэта» (изд-во «Советский писатель»).

А. Гришунин.

КОМПАРАТИВИЗМ (от лат. comparare — сравнивать) — одна из школ лит-ведения, возникла в Европе в 19 в. Первыми опытами сравнительного лит-ведения считаются работы И. Г. Гердера в Германии и Дж. Денлопа в Англии, но подлинным манифестом К. стало предисловие Дж. Бенфея к немецкому переводу «Панчатантры» (1859). В России популяризаторами идей К. выступил Ф. И. Буслаев.

Окончательно сформировались принципы К. в трудах Х. М. Познетта («Сравнительное лит-ведение», 1886) в Европе и Александра Веселовского («Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине», 1872) в России.

Цель литературоведческого исследования компаративисты видели в сравнении, распространенном «на возможно большее количество фактов» (Веселовский А. Н., Собр. соч., т. 8, в. 1., Л., 1921, с. 69), поэтому их работы охватывают очень широкий круг произведений, принадлежащих к разным национальным лит-рам. В книге Александра Веселовского, напр., рассматриваются индийские сказания о Викрамадитье, монгольские — об Арджи-Борджа, легенды персидской Авесты, повести о Соломоне, представленные в разных литературах, в т. ч. и в русской, и, наконец, французские средневековые романы.

Однако компаративисты исходили из ложных методологических посылок позитивизма, и это во многом обесценивало их работу уже в 19 в. Ярким примером может служить их полемика с *мифологической школой*. Компаративисты выступали с критикой того, что мифологи сводят все разнообразие сказок, повестей и средневекового эпоса к немногим общим для всех индоевропейских литератур основам, обусловленным наличием общих предков, а соответственно и общих исходных преданий. Однако в собственных исследованиях компаративисты приходили к аналогичным выводам, и источником самых несходных произведений оказывалось к.-н. сказание, чаще всего древнеиндийское. Так что в конце концов компаративисты опирались на мифологов, а мифологи — на компаративистов, и спор по существу сводился к тому, что последние считали нужным ограничить роль мифологического элемента в развитии лит-ры.

Зато компаративисты оказались последовательными противниками передовой литературной критики революционных демократов и эстетических работ марксистов (К. Маркса, Ф. Энгельса, Меринга, Лафарга, Г. В. Плеханова). Во-первых, это сказалось в том, что компаративисты сосредоточили внимание на изучении древней и средневековой лит-ры, игнорируя творчество своих современников. Во-вторых, сопоставление творчества разных народов они ограничивали сравнением в области художественной формы, не придавая значения их содержанию. Напр., Веселовский при анализе индийских сказаний о Викраме принципиально исключает все рассказы о подвижничестве, выражающие идеалы брахманизма: как

несущественные «в легендарной истории Викрамадитьи они не приносят ничего нового и потому не могут интересовать нас» (Веселовский А., Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе, Собр. соч., т. 8, в. 1, 1921, с. 46). Исследователь выделяет лишь то, что служит развитию сюжета. В результате в работах компаративистов сопоставлялись отдельные элементы формы: сравнения, метафоры, эпитеты, употребляемые в поэтической речи, но больше всего компаративистов занимали сюжеты. Центральное место в их работах отводилось «странствующим сюжетам», или «миграции сюжетов». Бенфей, Либрехт, за ними Ф. И. Буслаев и А. Веселовский выстраивали бесконечные ряды произведений, в к-рых, по их мнению, встречались сходные сюжетные ситуации. Но поскольку содержание не учитывалось, а сравнивались только формальные элементы сюжета, то сходство всегда оказывалось очень условным. Так, напр., утверждалось, что общность сюжета объединяет рассказ о том, как отец завещал старшему сыну горшок с золотом, среднему — с костями, младшему — с землей, что дало возможность Соломону угадать, что первый должен получить деньги, второй — скот, третий — виноградники и нивы, с историей о том, как, выбирая между золотым, серебряным и свинцовым ларцами, угадывали, где спрятан портрет прекрасной невесты (или жениха). В этот же цикл включают анекдот о том, как остроумным ответом министр развеял гнев царя, к-рому в изящном ларчике прислали ничтожный дар. Но что общего в сюжетах этих историй? Александр Веселовский сам признавался, что в процессе исследования от сюжета остается настолько выхолощенная схема, что нетрудно подвести под нее любое произведение, что неизбежно обрекало работы компаративистов на случайность сближений и субъективизм. В-третьих, в то время как революционные демократы и литературоведы-марксисты рассматривали национальную лит-ру как явление целостное (при всей ее внутренней противоречивости) и благодаря этому могли показать, какой вклад сделал тот или другой народ в мировую культуру, компаративисты изучали отдельные произведения, вырывая их из состава национальной лит-ры, и в их работах исчезало представление о национальной самобытности и своеобразии иск-ва страны. Поэтому, какие бы цели ни ставил перед собой исследователь, получалось, что лит-ра существует независимо от жизни народа, не имеет национальных корней, развивается за счет чужеродных элементов, и если такие талантливые ученые, как Александр Веселовский, хотя бы теоретически указывали на значение окружающей среды для возникновения произведения, то их менее талантливые и эрудированные последователи соревновались в изобретении возможно большего числа сопоставлений, загромождая ими историю лит-ры.

Таковы были общие установки школы компаративистов. Однако в своем развитии она прошла несколько этапов. В 19 в. исследователи прежде всего стремились выявить пути перехода сюжетов, спорили о роли в этом деле арабов, монголов, крестовых походов, Византии и т. д. Их работы в известной мере обогащали науку сведениями об общественной жизни средних веков, ввели в круг литературоведческих исследований много новых интересных материалов, в частности способствовали изучению восточных литератур.

С нач. 20 в. компаративисты больше внимания начинают уделять векам не столь отдаленным (Веселовский А. Н., В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения», М., 1918), и формалистические элементы стали у них более ощутимы.

Современные советские исследователи, в отличие от зарубежных, противопоставляющих «сравнительное» и «общее» лит-ведение, считают, что сопоставление литературных произведений является не особым методологическим принципом, а одним из приемов, подчиняющимся всем законам марксистского лит-ведения. Сравнение производится с учетом диалек-

тического единства содержания и формы, черты сходства обнаруживаются «в идейном и психологическом содержании, в мотивах и сюжетах, в поэтических образах и ситуациях, в особенностях жанровой композиции и художественного стиля, разумеется — с весьма существенными расхождениями, обусловленными различиями социально-исторического развития» (Жирмунский В. М., Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур, см. сб.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур, М., 1961, с. 54). Благодаря этому произведение выступает во всей сложности своих связей с окружающей действительностью, и можно говорить об общности не только между отдельными произведениями, а между целыми литературными эпохами, литературными стилями, направлениями и течениями. Сходство возникает даже при полном отсутствии непосредственных контактов лишь потому, что произведения создаются в одинаковых исторических условиях. В этом случае сходство принято называть типологическим. Типологическую близость В. М. Жирмунский обнаружил между эпосом германских и романских народов Западной Европы, русскими былинами и тюркскими и монгольскими эпическими произведениями, Н. И. Конрад — между феодальной лит-рой Китая и Японии и западноевропейской лит-рой 12—17 вв. и т. д. На общей типологической основе можно проследить и примеры частного совпадения отдельных идей, образов, сюжетов, жанров и т. д. Но очень важно подчеркнуть, что, подходя к сравнению литератур с марксистских позиций, исследователь в равной мере интересуется как совпадениями и аналогиями, так и различиями, потому что ему важно проследить все оттенки развития всемирного литературного процесса и своеобразие его выражения в рамках национальных литератур.

Кроме общих историко-типологических сравнений, марксистское лит-ведение занимается изучением и конкретно-исторических связей между литературами. Великая лит-ра не способна развиваться вне творческого взаимодействия с искусствами других народов, и те, «кто думает возвысить свою родную литературу, утверждая, будто она выросла исключительно на местной национальной почве, тем самым обрекают ее даже не на «блестящую изоляцию», а на провинциальную узость и самообслуживание» (см. там же, с. 56). Лит-ра народа, в своем историческом развитии опередившего своих соседей, оказывает громадное влияние на остальных (итальянская лит-ра в эпоху Возрождения, французская — в 18 в., русская — с конца 19 в. и т. д.). С другой стороны, вместе с развитием об-ва и развитием личности в международных литературных взаимоотношениях повышается роль писательской индивидуальности, и уже в лит-ре 19 в. можно говорить о громадном значении личного влияния Шиллера, Байрона, Жорж Санд, Диккенса, Достоевского и Тургенева, Л. Толстого и Чехова, а в 20 в. М. Горького, Р. Тагора, Ромена Роллана, Э. Хемингуэя и т. д. Этими проблемами тоже занимается советское лит-ведение (работы И. Г. Неупокоевой, Т. Л. Мотылевой и др.). В 1967 г. на V конгрессе, организованном Международной ассоциацией по сравнительному литературоведению в Белграде, впервые принимала участие делегация советских ученых, что дало возможность ближе познакомиться с достижениями и недостатками сравнительного лит-ведения на Западе и ознакомить мировую научную общественность «с методами и результатами работы советских литературоведов» (Жирмунский В., «Изв. АН СССР», т. XXVII, в. 1, 1968, с. 90).

Буржуазная компаративистика при известной общности методологических основ далеко не однородна. Наиболее ярко в ней выделяются два течения с центрами в США и во Франции. Американские исследователи группируются вокруг «Ежегодника сравнительной и всеобщей лит-ры». Наиболее характерной для них является книга В. Фридериха и Д. Мэлона «Основы сравнительного изучения лит-ры от Данте до Юджина

О'Нила» (1954), в к-рой авторы, следуя формалистической теории, рассматривают мировой литературный процесс как механическую смену «стилей», каждый из к-рых полноценно выявляется только у одного народа, другие же только испытывают его влияние. При этом иногда целые столетия существования национальных литератур рассматриваются как подражательные.

Французские компаративисты, органом к-рых является «Обозрение сравнительного лит-ведения», глубже занимаются теоретическими проблемами. В крупнейшей работе — «История лит-ры Европы и Америки от эпохи Возрождения до наших дней» (1940) П. Ван Тигема — делается попытка выявить синхронность в развитии разных национальных литератур. Много делается для изучения лит-ры в традиционных формах К. Несмотря на более объективный характер, и французская компаративистика отрицательно отзывается о марксизме, противопоставляя ему «французский социализм», т. е. социализм утопический.

Лит.: Буслаев Ф. И., Перехожие повести и рассказы, в его кн.: Мои досуги, ч. 2, М., 1886, с. 259—406; Веселовский А. Н., Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине, Собр. соч., т. 8, в. 1, П., 1921; Веселовский А., Западное влияние в новой русской лит-ре, 5 изд., М., 1916; Жирмунский В., Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэзии, Л., 1924; Неупокоева И. Г., Нек-рые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур, с. 13—52, в кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур, М., 1961; Неупокоева И. Г., Проблемы взаимодействия современных литератур, М., 1963; Самарин Р. М., О современном состоянии сравнительного изучения литератур в зарубежной науке, там же, с. 80—111; Мотылева Т., О мировом значении Л. Н. Толстого, М., 1957; Кулешов В. И., Литературные связи России и Западной Европы в XIX в., М., 1965; Жирмунский В. М., Международный съезд по сравнительному лит-ведению, «Изв. АН СССР. Серия ЛиЯ», 1968, т. XXVII, в. 1.

С. Калачева.

КОМПЛЕКСНОЕ ИЗУЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА — исследование творчества на стыках и средствами различных областей науки. Лит-ведение, как специальная самостоятельная дисциплина со своей собственной методологией и предметом, занимающая особое, общепризнанное место в системе наук, требует вместе с тем постоянных контактов и взаимодействия с другими науками. Традиционными являются связи лит-ведения с философией, гражданской историей, эстетикой, языкознанием. Собственно, самый принцип марксистского лит-ведения предполагает широкий, всеобъемлющий охват явлений и установление многообразных общественных связей. Однако на современном этапе, когда взаимодействие различных дисциплин стало одной из генеральных линий научного развития, К. и. х. т. путем привлечения достижений и средств различных дисциплин выдвинулось в качестве специальной теоретической и практической задачи. Впервые оно было обосновано на Всесоюзном симпозиуме, посвященном К. и. х. т. (Ленинград, февраль 1963 г.), вызвавшем широкие отклики общественности и печати у нас и за рубежом. В симпозиуме участвовали литературоведы, искусствоведы, философы, социологи, историки, лингвисты, а также физиологи, кибернетики, математики и др.

Цель комплексного изучения — способствовать в меру возможностей каждой из привлекаемых дисциплин, дальнейшему исследованию тех или иных сторон художественного творчества (не подменяя, разумеется, задач лит-ведения), на основе общей для всех наук методологии марксизма. Возможности различных дисциплин при этом неравномерны по значению и удельному весу. Наиболее важны здесь взаимосвязи с гуманитарными науками. Таковы философия как теоретико-методологическая база разработки методов исследования лит-ры, ее гносеологических основ, диалектики формы и содержания и др.; социология, к-рая применяет исторический материализм к исследованию социальной детерминированности лит-ры; эстетика, необходимая для углубленного понимания специфики образности, эстетического идеала, преломления в литературных произведениях представлений о кра-

соте и т. п.; история, связанная с лит-ведением проблемами периодизации исторического процесса, теорией общественных формаций и т. п.

Менее уделялось до сих пор внимания при изучении лит-ры психологии, между тем эта дисциплина имеет первостепенное значение и для литературного анализа, и для специальной области психологии творчества, изучающей творческий процесс в его динамике, от первых фаз до завершающих, а также закономерности восприятия произведения читателем.

Ряд комплексных проблем возникает также на стыках лит-ведения и языкознания («Язык и художественное мышление», «Слово и образ», «Литературный язык и разговорная речь народа»), лит-ведения и искусствоведения («Специфика соотношения музыкальных, живописных и др. образов с литературными», «Принципы и законы интерпретации литературных сюжетов и образов средствами различных видов иск-ва»), лит-ведения и этнографии.

Более сложными являются связи лит-ведения с науками естественно-математическими. Физиология, павловское учение о высшей нервной деятельности, по словам А. М. Горького, должны помочь критикам глубже понять, как создается иск-во. Физиология является естественнонаучной базой изучения процессов творчества на основе учения Павлова о двух сигнальных системах, современных представлений о природе взаимоотношений абстракции и образности, о механизме ассоциативности мышления и пр. (здесь физиология выступает в союзе с психологией). Опыты привлечения математики к изучению творчества проводятся с вспомогательными целями: напр., математическая статистика и теория вероятности применяются в изучении стиха и при определении фактора частотности в исследовании языка писателей. Возможности кибернетики при изучении лит-ры не ограничиваются применением кибернетических устройств для вспомогательных целей (библиографии, текстологии), здесь важнее философские проблемы кибернетики, категории системности, структуры (как взаимодействия и взаимосвязей элементов, проявляющихся в закономерностях существующих явлений), проблемы функций, теории информации. Как новая область К. и. х. т. и в особенности привлечение к этому изучению естественно-математических наук вызывают ряд дискуссионных вопросов, требующих прежде всего методологической разработки в союзе литературоведов с представителями других наук. Для развития этого направления и координационных целей при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР создана постоянная комиссия комплексного изучения художественного творчества.

Лит.: Мейлах Б., Содружество наук и тайны творчества, «Лит. газета», 1962, 11 октября; Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества. Тезисы и аннотации, 18—22 февраля 1963, Л., 1963; Мейлах Б., Содружество наук — требование времени; «Вопр. лит-ры», 1963, № 11; Отчеты о симпозиуме, «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1963, № 5; «Лит. Россия», 1963, 12 апреля; Мейлах Б., Еще о «содружестве наук» в изучении творчества (Обзор), «Вопр. лит-ры», 1965, № 7; его же, Предмет и границы лит-ведения как науки, в сб.: Вопросы методологии лит-ведения, Л., 1966; Содружество наук и тайны творчества. Сб. под ред. Б. Мейлаха, М., 1968; Гончаров Б., Тимофеев Л., Взаимодействие наук и иск-во, «Вопр. лит-ры», 1969, № 10; Бушмин А., Методологические вопросы литературоведческих исследований, Л., 1969; Проблемы ритма, художественного времени и пространства в лит-ре и иск-ве. Тезисы и аннотации, Л., 1970; Художественное восприятие. Сб. 1, Л., 1971; Художественное и научное творчество. Сб. под ред. Б. Мейлаха, Л., 1972.

Б. Мейлах.

КОМПОЗИ́ЦИЯ (от лат. compositio — сложение, состав, compono — слагать, составлять) — построение художественного произведения, определенная система средств раскрытия, организации образов, их связей и отношений, характеризующих жизненный процесс, показанный в произведении.

К. как содержательная форма обусловливается как закономерностями изображаемой действительности, так и мировоззрением, художественным методом и конкретными идейно-эстетическими, в частности жанровыми, задачами, поставленными автором

в данном произведении. То или иное видение мира и вместе с тем понимание его реальных отношений и связей определяют принципы и способы построения поэтического произведения. Как писатель воспринимает и осознает жизнь, так он показывает и формирует ее в своих произведениях.

Художественное произведение представляет собой целостную совокупность органически связанных между собой характеров, событий, проблем, идей.

Любому литературному направлению, течению свойственны только ему присущие принципы К. Так, классицистов интересует человек вообще, идеальный в своих положительных и предельно резко очерченный в своих отрицательных свойствах, что определяет статичность, однолинейность его художественного воплощения. Реалисты изучают и воссоздают конкретно-исторического человека, что обусловливает его обрисовку в развитии, в присущих ему противоречиях.

На разных этапах реализма, разумеется, меняется отношение к К. Напр., плутовской роман эпохи Возрождения строится по принципу «нитки с бусами», т. е. композиционно распадается на серию новелл, связанных историей одного героя. Этот композиционный прием используется и позднее, в эпоху Просвещения (у Дефо, Смоллета). Вместе с тем К. у писателей 18 в. обычно подчинена оптимистическому просветительскому замыслу — утверждению идеи разума, победы над всеми препятствиями программного героя — носителя этой идеи. Разрушение логической последовательности событий, подчеркивание авторского произвола характерно для К. сентиментального романа Л. Стерна (особенно «Тристрама Шенди»). Эту линию продолжают романтики нач. 19 в., в произведениях к-рых К. становится более гибкой, свободной. Об особенностях К. и сюжета у Байрона Пушкин писал: «Байрон мало заботился о планах своих произведений или даже вовсе не думал о них: несколько идей, слабо между собой связанных, были ему достаточны для сей бездны мыслей, чувств и картин» (Полн. собр. соч., М., 1950, с. 53). Но при наличии общих особенностей писатели каждого литературного направления, течения обнаруживают и свою индивидуальную манеру, в частности и в К. Если Гоголь изображает внутренний облик персонажа посредством гл. обр. углубления к.-л. его ведущей черты (Плюшкин, Собакевич, Манилов в «Мертвых душах»), то Л. Толстой — в диалектике его души (Наташа Ростова в «Войне и мире»), а Чехов — в сложных светотенях, в противоречиях социально-типического и индивидуального (Лопахин и Раневская в «Вишневом саде») и т. д. Писатели, изображая внутренний облик действующих лиц, применяют самые разнообразные приемы: авторские характеристики, взаимохарактеристики, внутренние монологи, внешние поступки, самовысказывания, переживания, диалоги, дневники, переписку и т. д. Внешний портрет персонажа изображается в соответствии или контрасте с внутренним обликом, психологически или сатирически, подробно или кратко, прямо или косвенно и т. п.

Многообразны и средства, применяемые писателями в К. произведения в целом, в его построении (см. *Экспозиция, Завязка,* Развитие действия, *Кульминация, Развязка).*

В лит-ре 20 в. понятие К. существенно изменяется. Это связано гл. обр. с усложнением понятия времени (см. *Время в литературе).* Так, в современной психологической прозе на последовательную цепь событий как бы накладывается цепь воспоминаний, при этом возвращающих не просто к прошлому (что встречалось и в классическом романе 19 в.), а к разным отрезкам в жизни героя. Пример такой сложной К. — роман Г. Бёлля «Бильярд в половине десятого», посвященный одному дню в жизни героя, но в целом потоке внутренних монологов, воспоминаний, лирических отступлений охватывающий три поколения семьи Фемелей. Но при всем разнообразии используемых средств К. реалистических произведений требует жизненной и художественной

мотивированности, строгой подчиненности всех его частей (образов, эпизодов) теме, идее, сюжету. В подлинно художественном произведении К., все ее приемы подчиняются выражению его идейного содержания.

Лит.: Холодов Е. Г., Композиция драмы, М., 1957; Кожинов В., Сюжет, фабула, композиция, в кн.: Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении лит-ры, [т. 2], М., 1964; Ревякин А. И., Проблемы изучения и преподавания лит-ры, М., 1972.

А. Ревякин.

КОНСОНА́НС — см. *Диссонанс.*

КОНСТА́НТА (от лат. constans — постоянный) — постоянный признак, определяющий ритмическую природу стиха в той или иной системе стихосложения. Так, слоговой К. в силлабическом стихе является количество слогов в стихотворной строке. Обычно те́рмин «К.» употребляют в более узком значении — постоянное ритмообразующее ударение в конце ритмического отрезка (стиха или полустишия), подчеркивающее его границу и, тем самым, соизмеримость таких отрезков. Так, в русском силлабо-тоническом стихе в каждой строке есть несколько метрических ударений, но только последнее — К., остальные могут пропускаться, напр. т. н. *пиррихий* в ямбах: «И кла́нялся непринужде́нно», «Тяжелозвонкое скака́нье». В первоначальных формах силлабического стиха (напр., франц. — 16 в., польск. — до 18 в.) акцентная К. могла не образоваться. Место акцентной К. в поздней силлабике определяется местом акцента в языке. Так, в польском языке ударения падают на предпоследние слоги слова, поэтому К. приходится на предпоследние слоги стихов и полустиший.

См. ст. *Силлабическое стихосложение, Силлабо-тонический стих.*

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

В. Холшевников.

КОНТАМИНА́ЦИЯ (от лат. contaminatio — приведение в соприкосновение, смешение) — соединение текстов двух (или более) разных *редакций* (см.), приводящее к созданию нового, ранее не существовавшего текста. Отличие К. от компиляции (от лат. compilatio — грабеж) состоит в том, что компилятор, сознательно сводя воедино части текста из разных источников, руководствуется при этом собственным замыслом и действует от своего имени, а контаминатор механически соединяет эти части и приписывает получившийся текст автору произведения.

К. — одна из грубейших текстологических ошибок. Чаще всего она является результатом неправильного выбора основного текста или неумелого внесения исправлений в него (см. *Канонический текст*). Напр., неопубликованный рассказ Горького «Первый раз я увидел эту женщину...» дошел до нас в двух автографах — полном черновом и незаконченном беловом. Если рассказ печатать по беловику с присоединением конца из черновика, получается К. текста, если же его печатать по черновику и учесть позднейшую правку в беловике, текст будет подготовлен правильно.

Е. Прохоров.

КОНТЕ́КСТ (от лат. contextus — тесная связь, соединение) — относительно законченная часть (фраза, период, строфа и т. д.) текста, в к-рой отдельное слово (или фраза и т. д.) получает точный смысл и выражение, отвечающие именно данному тексту в целом.

К. придает речи законченную смысловую окраску, определяет художественное единство текста. Поэтому оценить фразу или слово можно только в К.

В более широком смысле К. можно считать произведение в целом.

А. Захаркин.

КОНФЛИ́КТ (от лат. conflictus — столкновение) — столкновение, борьба, на к-рых построено развитие сюжета в художественном произведении.

Особое значение К. имеет в драматургии, где он является главной силой, пружиной, движущей развитие драматургического действия, и основ-

ным средством раскрытия характеров. Раскрываясь в К., характеры являются вместе с тем его первоисточником, «организатором»: «Если только имеются твердо очерченные характеры — их столкновения неизбежны» (М. Горький). В выборе К., его осмыслении и разрешении воплощается концепция драматурга, художественная идея пьесы. Так, К. вольнолюбивого Чацкого с консервативно-дворянской фамусовской Москвой («Горе от ума») отражает антикрепостническую гуманистическую позицию Грибоедова; К. передового рабочего Нила с реакционно-собственническим миром Бессеменовых («Мещане») — пролетарскую революционность М. Горького.

В произведениях драматургии нередко наблюдается сочетание «внешнего» К. — борьбы героя с противостоящими ему силами с «внутренними», психологическими К., — борьбой героя с самим собой, со своими заблуждениями, слабостями, коллизией между чувством и долгом и т. п. («Сид» Корнеля, «Гамлет» Шекспира, «Гроза» А. Островского, «Любовь Яровая» Тренева и др.). Нельзя отождествлять художественные К., на к-рых строятся произведения драматургии, с К., существующими в реальной действительности. Поэтому следует признать упрощенным деление К. на антагонистические и неантагонистические; в драме К. всегда доводится до степени противоположности и может быть разрешен только в борьбе.

А. Богуславский.

КОРЕЙСКАЯ ПОЭТИКА. При изучении К. п. исследователь имеет дело, по существу, с двумя литературами в словесном творчестве одного корейского народа: иероглифической лит-рой и лит-рой на родном языке.

В понятие «иероглифическая лит-ра» включаются произведения, созданные корейскими художниками слова на языке ханмун, т. е. китайскими иероглифами на китайском письменном языке вэньянь, с элементами кореизированного стиля. Эта лит-ра, оставившая богатейшее наследие, занимала доминирующее положение в древней и средневековой культуре Кореи вплоть до конца 19 в. Истоки ее уходят к первым векам новой эры, когда на Корейский полуостров вместе с иероглифической письменностью из Китая проникли идеология (прежде всего буддизм и конфуцианство) и культура (лит-ра, музыка, этикет, обычаи и т. д.), к-рые, как и вэньянь, были возведены в ранг официальных статутов.

Взаимосвязь корейской лит-ры на ханмуне с собственно китайской была настолько органической, что неукоснительное следование канонам *китайской поэтики* (см.) было обязательным условием для корейских литераторов. Из китайской классической лит-ры черпались и становились достоянием корейской жанры, сюжеты, традиционная образность и система художественно-изобразительных средств. В корейской поэзии на ханмуне особенно сильным было влияние танской поэзии; в корейской прозе заметны черты сунской и юаньской новеллы и повести, а также китайского классического романа. Но все это не было прямым заимствованием, если не считать частого цитирования стихотворений известных китайских поэтов. Сюжеты, перенесенные из китайской истории, лит-ры и фольклора на корейскую почву, нередко перерабатывались местными писателями применительно к условиям своей страны. Другими словами, хотя герои, место и время действия, жанры, тропы были взяты из китайской классической лит-ры и поэтики, идейное содержание произведений было оригинальным, корейским. Кроме того, в Корее получили развитие нек-рые жанры и формы, либо существовавшие в китайской лит-ре в зачаточном состоянии, либо отвергнутые традиционной поэтикой за их принадлежность к «низшему» стилю. Речь идет о близких к народным литературных формах, какими, напр., были произведения пхэгван сосоль (китайский *байгуань сяошо*)

или ё н к к в и с и (китайский лянь-цзюйши). По этим и другим обстоятельствам нет оснований категорически заявлять о подражательном характере корейской лит-ры на ханмуне. Она входит в состав национальной корейской лит-ры как неотъемлемая часть, оказывавшая влияние на развитие лит-ры на родном языке и испытывавшая постоянное воздействие со стороны последней. Гораздо больший интерес для общей поэтики представляет корейская лит-ра на родном языке, открывшая ряд оригинальных жанров, форм, приемов. До середины 15 в. она бытовала преимущественно в устной передаче, а также в очень ограниченном количестве в своеобразных записях средствами китайской иероглифики. С изобретением фонетического алфавита в 1444 г. корейская лит-ра впервые обрела возможность свободно развиваться в письменной форме на родном языке. Рождаются новые национальные жанры, прежде в поэзии — с и д ж о, к а с а и др., а потом и в прозе — с о с о л ь. Однако господствующей формой в лит-ре средневековой Кореи по-прежнему продолжает оставаться иероглифическая лит-ра. Корейская же лит-ра на родном языке, особенно в прозаических жанрах, считалась придворными писателями «второсортной», недостойной внимания. Отсюда преобладание в ней анонимных произведений, распространявшихся в рукописных списках и дешевых ксилографических изданиях. Поэтому при изучении художественной лит-ры на корейском языке порой бывает трудно установить границы между фольклором и собственно лит-рой. Если кое-что в ее жанрах и формах и появилось из недр иероглифической лит-ры, то главным источником ее всегда было устное народное творчество предшествующей эпохи. Для средневековой корейской лит-ры на родном языке характерно не только постоянное использование фольклорных сюжетов и образов, народно-разговорного языка, но и сложное переплетение жанров — литературных и устных. Напр., явственна неразрывная связь повести и романа на корейском языке с фольклорными повествовательными жанрами, объединенными общим названием с о р х в а (мифы, легенды, народные рассказы, басни, рассказы для детей). То же можно сказать о национальных поэтических жанрах, тесно связанных с песенно-лирическими жанрами устного творчества, в особенности с народными песнями минё, и о драматическом иск-ве, уходящем своими корнями к синкретическим народно-драматическим жанрам — представлениям с танцами в масках, театру марионеток. Это наложило отпечаток и на традиционную классификацию корейских жанров, в к-рой они подразделяются гл. обр. по их происхождению, манере исполнения и т. п.

По многим вопросам К. п. пока еще мало исследований. Кроме того, корейская литературоведческая терминология во многих случаях оказывается недифференцированной. Нередко тем или иным термином (напр., х я н г а, к о р ё к а ё, п х э г в а н с о с о л ь и др.) обозначается общее название группы литературных жанров, форм. Это также усложняет анализ и затрудняет выявление национальной специфики корейской лит-ры. В кратком обозрении самобытных жанров корейской лит-ры мы, естественно, будем касаться и жанров, общих с китайской лит-рой, и жанров корейского фольклора.

П о э з и я. Поэзия — самый ранний и наиболее развитый род словесного иск-ва у корейцев, как, пожалуй, и у многих народов Востока. В корейской поэзии на всем протяжении ее эволюции сосуществовали как бы две различные ветви: стихосложение на корейском языке и стихосложение на ханмуне (иначе — ханси, букв. «китайские стихи»). Непрерывное развитие корейской поэзии на ханмуне начинается с 9 в. и завершается концом 19 в. Особенно широкое распространение в Корее получили такие жанры китайской поэзии, как уставные стихи *(г э л ю й ш и)*, пяти- и семисложные «оборванные строки» (ц з ю э ц з ю й), семисложные пайлюй, малые *ю э ф у* и др. В от-

дельных жанрах корейские поэты (Чхве Чхивон, Ли Гюбо и т. д.) превзошли своих китайских учителей, и слава о них гремела по всему Дальнему Востоку. Надо отметить, что в средневековой Корее любой образованный человек, не говоря уже о придворных поэтах, — будь то ученый, полководец, янбан (дворянин), буддийский монах — старался показать свою воспитанность и эрудицию в стихах на ханмуне. Даже в экзамены на получение чина входило сочинение стихотворения на заданную тему и в заданном размере. В 16—17 вв. проводился своего рода поэтический конкурс на ё н к к в и - с и (построенные на параллелизме двустишия), к-рые должны были сочинять экспромтом два лица (каждый по одной строке). В дошедших до нашего времени многочисленных авторских собраниях сочинений и отдельных сборниках встречается, как правило, дифирамбическая поэзия (посвящения, оды, славословия, эпитафии) и реже пейзажная лирика. Складывались стихи на ханмуне со строгим соблюдением правил китайской версификации. Но вопрос об их скандировании еще неясен: то ли они читались по-китайски и имели, т. о., чисто салонное исполнение, то ли иероглифы, составлявшие их, произносились в корейском звучании (без добавления или с добавлением агглютинативных аффиксов корейского языка), то ли их сразу переводили на корейский язык, что заметно бы расширило границы их функционирования. Возможно также, что корейские иероглифические стихи, подобно китайским, были рассчитаны преимущественно на зрительное восприятие. К сожалению, эти и другие вопросы касательно корейских стихов на ханмуне не рассматриваются в современных литературоведческих работах, поскольку в настоящее время ханси считаются для корейской поэзии инородным телом. Корейская поэзия на родном языке имеет давние традиции. Первые ее записи комбинированными фонетико-семантическими способами на основе китайской иероглифики, называемыми и д у, относят к 7 в. (правда, записи дошли в письменных памятниках 11—13 вв.). Создание корейского фонетического письма было переломным моментом для поэзии на родном языке: она перестала быть преимущественно устной. Будучи глубоко связана с народной песенной поэзией, она и сама по своей природе была песенной, лирической. Произведения почти всех жанров этой поэзии, в противоположность стихам на ханмуне, пелись под аккомпанемент музыкального инструмента (типа пак, пипха, каягым). Нередко корейские поэты выступали и как певцы-импровизаторы, и как авторы мелодий. Другой специфической чертой корейской поэзии на родном языке, отличающей ее от поэзии на ханмуне, является отсутствие индивидуальных сборников, ее антологичность. Изобразительные средства корейской поэзии включали элементы как из народных песен минё (гиперболы, метафорические образы, композиционный прием лирического обращения, различные типы повторов, ритмические частицы и т. п.), так и из китайской поэтики (цитаты из стихотворений китайских поэтов как «украшающие» и постоянные эпитеты и т. д.).

О с о б е н н о с т и с т и х о с л о ж е н и я. При создании стихов на ханмуне корейские поэты строго придерживались правил китайской версификации, в основе к-рой лежал закон чередования ровных и неровных (ломаных) четырех тонов китайского языка. Пожалуй, единственным отклонением от норм китайского стиха в корейской поэзии на ханмуне было написание в две строки двух стоящих рядом полустиший, к-рые образовывали ритмико-мелодическую фразу, или метрический член, — к у (китайский ц з ю й). Корейское стихосложение на родном языке отличается от стихосложения на ханмуне. Но его характер и природа даже в «регулярных», или «стандартных», стихах (чонхёнси), к к-рым относят х я н г а, к ё н г и ч х е г а, с и д ж о и к а с а, пока недостаточно изучены. Существуют

различные мнения по этому вопросу. Одни считают корейскую метрику силлабической, построенной на чередовании различных групп слогов; другие видят в ней своеобразную силлабо-тоническую систему, в к-рой, помимо количества слогов, учитывается ударение; третьи относят систему корейского стихосложения к силлабо-квантитативному типу, с распределением слогов по долготе и краткости, наподобие римского; наконец, четвертые, оспаривая последнюю т. з., доказывают, что ритм корейского стиха образуется длительностью определенного количества слогов (от двух до семи), объединенных ритмом дыхания, и называют корейскую метрическую систему «квантитативной по числу слогов». При всем разнообразии взглядов на характер корейского стихосложения общим для них является подчеркивание внешних особенностей стиха — более или менее постоянного количества слогов в строке. Между тем изосиллабизм как непременный фактор различных систем стихосложения сам по себе ничего еще не говорит о природе корейского стихосложения. Вопрос упирается в характер ударения. Судя по данным новейших исследований, в корейском языке оно смешанное — музыкально-квантитативное. Предполагают, что таким оно было и в прошлом, только с более четкими тональными и количественными различиями. Возможно, до 17 в. корейское ударение было больше тоническим, чем долготным (об этом свидетельствуют хотя бы специальные обозначения четырех тонов в заимствованных из китайского словах и трех тонов в исконно корейской лексике), преобладал медленный темп речи, с плавными мелодическими переходами. Потом наступил период относительного равновесия. В современном языке различия по долготе звука и высоте тона стираются, становятся нерегулярными. Подобным же образом шло и общее развитие корейского стихосложения на родном языке — от напевного музыкального стиха через речитативный к современному декламационному свободному стиху. Музыкально-квантитативный характер корейского ударения и составлял основу для создания метрических единиц как в народной песне минё, так и в «стандартном» стихе. Элементарная единица, к-рую условно будем называть «стопой», образуется группой слогов (от двух до семи — в порядке нарастания от ранних жанров к современным), различных по долготе и тону (природа чередования их пока не изучена), но связанных смысловым, синтаксическим и мелодическим единством. Думается, что в корейском стихосложении вряд ли существуют стопы, состоящие более чем из трех слогов. Четырех- и семисложные «квазистопы» как бы делятся очень краткой, едва заметной паузой, образуемой либо повышением, либо понижением тона, на две или три части (в слоговом выражении: $4 = 2 + 2$, $5 = 2 + 3$ или $3 + 2$, $6 = 3 + 3$, $7 = 2 + 2 + 3$, $3 + 2 + 2$ и $2 + 3 + 2$). Но поскольку эта внутренняя пауза в «квазистопе» слабее, чем между двумя обычными стопами, и гораздо слабее, чем между полустишиями, то по традиции и ради простоты мы будем пользоваться термином «стопа» и в отношении «квазистопы». Для старой корейской поэзии типичны трех- и четырехсложные стопы, для современной — стопы, включающие от одного до семи слогов.

Основная метрическая единица в разных жанрах корейской поэзии не была одинаковой: в одних в качестве ее выступала стихотворная строка, в других — метрический член (к у), к-рый в большинстве случаев равен полустишию. Стихотворная строка характеризуется смысловым единством, грамматической и интонационной законченностью, являясь предложением или частью периода. Она, как правило, делится цезурой на два или, реже, три метрических члена. Каждый такой член, совпадая обычно с границами синтагмы, включает две или три стопы, не обязательно равносложные. Одна из стоп в нем выделяется фразовым ударением, к-рое в корейском языке разноместное и образует ядро метрического члена. Закон распределения выделен-

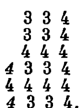
ных фразовым ударением слов (или слогов) и был формирующим началом ритмико-мелодической организации корейского стиха. Любопытно, что и китайские цитаты, вводимые в корейские стихи, подчинялись законам корейской метрики.

Строфическое членение корейского стиха было подчинено общему композиционному принципу распределения словесного материала (ки-сын-чон-кёль), издавна применяемому в Корее в отношении художественных произведений как в стихотворной форме, так и в прозе. Согласно этому принципу материал произведения делится на четыре части: в первой (ки) ставится вопрос или намечается тема, во второй (сын) развертывается содержание названной темы, в третьей (чон) развитие действия или образа переходит к заключительной стадии и в четвертой части (кёль) подводится итог сказанному. В стихах вторая и третья части обычно сливались в одну. Строфы в различных жанрах корейской поэзии не совпадали по количеству строк (от двух и выше).

Жанры корейской поэзии на родном языке в их историческом развитии. В доисторическую эпоху уходят своими корнями народные песни минё, принадлежащие к песенно-лирическому жанру корейского фольклора. Они и составляют тот родник, к-рый питал все национальные формы корейской поэзии. В устной передаче и в записях на корейском алфавите и с помощью китайской письменности сохранились многочисленные народные песни, разнообразные по содержанию и форме: трудовые, обрядовые, бытовые пхунъё (песни, тематически связанные с обычаями корейцев), чхамё (песни нередко с острым политическим содержанием, выраженным в форме предсказания или аллегории) и т. д. Размер строки в народной песне обычно короткий — две четырех- или трехсложных стопы, в зависимости от мелодии, к-рая образуется сочетанием двух ладов третьей или четвертой ступени корейской музыкальной гаммы (встречается и разновидность: 3 — 3 — 4 лада). Господствующей формой строфы была четырехстрочная. Нередко к строфе добавлялся припев из одной строки. Для народных корейских песен характерны частое использование повторов и звукоподражательных слов, совпадение средней ритмической паузы с синтаксической, сравнительно простая мелодия.

Самым ранним письменным образцом поэзии на корейском языке являются хянга. Первоначально эту форму поэзии называли сэнэн-норэ или санвега, что значит «песни Востока» (т. е. Кореи). Позже для отличия от китайских стихов к ней стали применять термин «хянга» («песни родных мест»). Эти песни были распространены в конце 7 — нач. 10 в. в окрестностях столицы государства Объединенное Силла (близ нынешнего г. Кёнджу). Всего до нашего времени дошло 25 произведений хянга; 11 из них принадлежат Кюнё (середина 10 в.) и записаны в 11 в., а 14, считающихся более древними, записаны в 13 в. Зафиксированы они одним из способов письма иду — хянчхаль, в к-ром специально отобранными и нередко сокращенными китайскими иероглифами передавались смысл и звучание собственно корейских слов и грамматических окончаний. Поэтому дешифровка текстов хянга — дело весьма трудоемкое и не бесспорное. По содержанию одни хянга напоминают буддийские проповеди, другие — народные (шаманские) заклинания, третьи — панегирики, четвертые — бытовые зарисовки. Произведения хянга, наследуя традиции древних народных песен, явились переходным этапом от устного творчества к письменной лит-ре на родном языке (начало индивидуального авторства). Если наиболее древним хянга свойственна была короткая строфа, к-рая обычно включала четыре строки и по содержанию делилась на две части, и число трех- или двусложных стоп в строке не было нормированным, то в поздних хянга постепенно выкристаллизовалась стиховая стандартная форма из десяти строк. Она содержит от

79 до 93 письменных знаков. Строки пока не равнозначны, а следовательно, и неравносложны: нечетные строки в большинстве случаев короче четных, первая строка относительно короткая (от трех до шести знаков). Основной размер — трехсложная стопа. В соответствии с упомянутым принципом ки-сын-чон-кёль стихотворение делилось на три части: первые четыре строки составляли первую часть, вторые четыре — вторую, затем перед третьей частью, между восьмой и девятой строками, вводилась промежуточная строка из двух-трех знаков, передававших междометия и восклицательные частицы (эта строка в счет не входит). Первая и вторая части пелись соло, а заключительная, наиболее значимая часть, в к-рой софистической фигурой подводился итог сказанному, исполнялась, вероятно, хором. Как продолжение хянга в 10—14 вв. получила развитие новая форма корейской поэзии, ныне известная под различными наименованиями — корё каё, чанга, её, к-рые можно перевести словосочетанием «песни Корё» (название правившей в то время династии). От этой эпохи сохранились в поздних записях на иду 20 больших стихотворений, гл. обр. обрядового, дифирамбического и любовного содержания. Они получили признание при королевском дворе. Об органической связи песен корё с фольклором свидетельствуют сопровождавшие их мелодии, язык и метрическая организация стиха. Песни корё представляют собой длинную форму корейской поэзии (чанга — букв. «длинная песня», в отличие от танга — «короткая песня»). Короткие строфы (из двух или четырех строк) объединялись определенной темой в цикл и заканчивались повторяющимся рефреном. Число строф не было постоянным. Строка содержала три, обычно трехсложные, стопы. Следы влияния поэзии этого периода обнаруживаются в более поздних корейских жанрах — каса и др. Оригинальным жанром корейской поэзии были халлим пёльгокчхега — «песни в стиле академических напевов». Они известны еще под названием кёнгичхега — «песни, подобные распеваемым в окрестностях столицы». Возник этот жанр в первой половине 13 в. на о-ве Канхва, куда из-за монгольского нашествия была перенесена столица Корё. В 14 в. этот жанр отжил свой век. Всего сохранилось 14 произведений кёнгичхега. Авторами их являлись ученые придворной академии Халлим, к-рые воспевали гл. обр. красоты природы и роскошную жизнь во дворце. Считается, что это была рафинированная, формалистическая поэзия средневековых эстетов. Между тем именно этот жанр сыграл важную роль в упорядочении корейского стиха. Хотя жанр кёнгичхега и был связан с поэзией на ханмуне (обилие китайских оборотов, способ записи на китайском с элементами и д у), но он многое унаследовал от народных песен и особенно хянга. Стихотворная строка кёнгичхега в синтаксическом плане представляла собой как бы две сжатые строки поздних хянга. Прослеживается также принцип трехчленного деления материала. Особенностью нового жанра была стандартизация (с известными отклонениями) числа стоп, строк и строф. Строфа делится на две части и состоит из шести строк по три трех- и четырехсложные стопы в каждой. В слоговом исчислении основную форму строфы кёнгичхега можно изобразить так (курсивам выделен постоянный рефрен):


3 3 4
3 3 4
4 4 4
4 3 3 4
4 4 4 4
4 3 3 4.

Произведения кёнгичхега были переходной ступенью от формы краткого стиха к длинному. Они обычно включали от пяти до восьми строф. Вершиной средневековой корейской поэзии на родном языке был лирический жанр сиджо, самый популярный в 15—18 вв. Впервые наименование этого жанра появляется в антологиях 18 в. Точный смысл его неясен. Одни переводят сиджо

как «песни времен года», другие — как «современные напевы». Многие сиджо слагались экспромтом по любому поводу. Поэтому тематика их была обширная. Но в основном преобладали стихи пейзажные, даосские (в к-рых воспевался уход от мира), патриотические и любовные. Сочиняли их представители самых разных слоев населения.

Сиджо впитали лучшие традиции устного поэтического творчества и предшествующей иероглифической поэзии. Элементы народных песен проступают в широком использовании стилистических фигур образной речи и в композиции (обращения и повторы в первой строке, восклицательные частицы в начале третьей строки, параллелизм двух первых строк и т. п.). Влияние иероглифической поэзии чувствуется в строгом отборе сюжетов, мотивов и поэтических образов из китайской классической лит-ры. Можно также найти много общих и отличительных черт с хянга и кёнгичхега.

Сиджо — это законченная форма «регулярного» стиха. Существует несколько разновидностей в стиховой организации сиджо. Но основной является пхён-сиджо (в 15—18 вв.), т. е. стихотворение, состоящее из трехстрочной строфы. Идеальная формула его (в слоговом исчислении) следующая:

3 4 || 3 (4) 4
3 4 || 3 (4) 4
3 5 || 4 3

В действительности в размерах строк пхён-сиджо возможны были колебания. Но в целом пхён-сиджо стремилось к какому-то среднему варианту стопы и строки, определяемому, видимо, метрическим временем и мелодией. Каждая строка делится четкой синтаксической паузой (цезурой) обычно на два относительно самостоятельных полустишия, откуда идет ошибочное толкование сиджо как шестистишия. Полустишие состоит из двух чередующихся неравносложных (как правило, трех- и четырехсложных) стоп, но иногда число слогов в стопе колеблется от двух до шести. Начальная стопа чаще всего бывает трехсложной. Для начальной стопы третьей строки это условие является непременным, зато во вторую стопу в этой же строке входит не менее пяти слогов. В пхён-сиджо нашел полное воплощение композиционный принцип трехчленного распределения материала, применявшийся в поздних хянга. Первые две строки тематически взаимосвязаны, как в минё. Третья строка, удельный вес к-рой велик в сиджо, стоит несколько обособленно, что подтверждается своеобразием ее ритмико-мелодической организации, особым грамматическим оформлением и употреблением обращений и междометий в начале ее. Благодаря параллелизму образов в первой и во второй строках, а также в результате повторов на концах полустиший и начальных стоп могут возникать созвучия окончаний (соответственно — цезурные и внутренние), в большинстве случаев грамматические. Но имеется немало пхён-сиджо (18 в.), в к-рых цезурные созвучия не являются следствием параллелизма или повтора. Считается, что для этой разновидности жанра применим термин «эмбриональная рифма». Т. о., корейская поэзия в этом жанре подошла вплотную к созданию полноценной рифмы, но в дальнейшем развитии отказалась от этого достижения.

Заметно это стало в поздних композиционных разновидностях сиджо — о с-с и д ж о («циклических сиджо», объединенных тематически) и с а с о л ь с и д ж о («повествовательных сиджо»), к-рые иногда называют одним термином ч а н-с и д ж о («длинные сиджо»). Форма их стала более свободной: увеличение длины строки, вызванное произвольным чередованием двух- и трехстопных полустиший, привело к ломке трехчленной структуры. Чан-сиджо могли содержать несколько трехстрочных строф. Однако колебания в стопах чан-сиджо в основном такие же, как и в пхён-сиджо. В этой разновидности жанра намечается появление свободных стоп, типичных для совре-

менного стиха. Во введении народно-разговорной речи в поздние сиджо, в замене традиционной образности конкретной, реальной отразилась тенденция к демократизации этого жанра. Недаром чан-сиджо быстро завоевали популярность в среде городского населения.

Наконец, следует отметить, что в сиджо (особенно в пхён-сиджо) слова были воедино слиты с музыкой. Они не читались, а исполнялись в сопровождении музыкального инструмента. Поэтому все традиционные классификации сиджо построены либо по манере исполнения (четыре вида), либо по мелодии (три вида), либо по темпу музыки (15 разновидностей). В целом можно сказать, что мелодия в сиджо была более сложной, чем в минё. Стандартной мелодией строки считается 3—4—3—4 лада. Изучение музыкальной стороны сиджо прольет свет и на природу их метрики. Распространенный жанр средневековой корейской поэзии — к а с а — «песенные строфы». Как новая форма «длинного стиха» они развились из кёнгичхега, пройдя через промежуточную ступень а к ч а н — «панегирические песни», к-рые исполняли во время церемоний в королевском дворце. Возникновение жанра каса связывают со временем изобретения корейской азбуки. Каса имели много общего с сиджо, особенно с чан-сиджо: музыкально-речевая основа, строка из двух полустиший с двумя четырехсложными (реже трехсложными) стопами в каждой, характер заключительной строки. Но каса были свободны от формальной ограниченности сиджо: в них без какого бы то ни было строфического деления могло соединяться до нескольких сотен строк. Каса напоминают ритмически организованную прозу: лирические элементы в них часто чередуются с детальным эпическим описанием (пейзаж, географическое описание, перечень названий рыб, насекомых и т. д.). Бесспорно влияние каса на развитие корейской повести. Каса уже не пели, а декламировали нараспев. Не случайно их размер и манера исполнения сохранились в пхансори. Среди каса были произведения авторские и анонимные. Последние типичны для поздних форм этого жанра — к ю б а н к а с а («женских каса»), имевших хождение среди женщин провинции Кёнсан, и к и х э н к а с а («каса — путевых записей»), рассказывающих о природе и жизни Кореи и соседних стран. Выделяют еще исторические каса, в к-рых повествуется об исторических и культурных событиях прошлого.

В конце 18 в. в низах городского населения получает развитие один из видов народной песни — ч а п к а («сложная песня»), по форме похожая на каса. Она представляет собой нечто вроде попурри из народных песен, исполняемое профессиональными танцовщицами — кисэн. Без соблюдения определенного размера строки и количества строк отдельные части чапка объединялись специфической мелодией.

В это же время распространяются и т а л ь г о р и («песни времен года»). Это своеобразные стихотворения в форме каса, с подразделениями на 12 месяцев по лунному календарю. Тальгори исполнялись на народных празднествах по случаю начала или окончания сельскохозяйственных работ.

Переходной формой от средневековой корейской поэзии к современному свободному стиху была ч х а н г а, возникшая в период просветительского движения конца 19 — нач. 20 в. Злободневные по содержанию, эти короткие стихотворения обновили свой ритмико-мелодический строй в соответствии с законами современного корейского языка и новой (в первую очередь западной и японской) поэзии. Метрика чханга, допускавшая чередование многосложных стоп (из 7—5, 8—5, 6—5 слогов), развивалась в направлении к верлибру. Движение за «новую поэзию» (синси) взамен старой, развернувшееся в 10—20-е гг. нашего века, и положило начало развитию современного свободного стиха (чаюси).

П р о з а. В Корее, как и в Китае, вся письменная культура делилась на с и (китайские ш и) — «стихи» и м у н (китайские в э н ь) — «изящную

словесность». В «словесность древнего стиля» (г у в э н ь) включались дидактические сочинения, философские трактаты, географические описания, частная переписка, сочинения церемониального порядка, предисловия и послесловия, комментарии, эссе, письма и т. д. Если все же отвлечься от чрезвычайно богатейшего наследия устного народного творчества, влияние к-рого на развитие корейской художественной прозы было непреходящим, и принять во внимание навеянное конфуцианством пренебрежительное отношение к ней, то можно легко объяснить ее сравнительно позднее возникновение и относительную бедность национально-жанрового своеобразия.

До конца 16 в. письменная проза в Корее существовала только на ханмуне. Из многих повествовательных жанров китайской литературы в ней получили признание лишь некоторые.

Самым ранним видом прозы на ханмуне были древние исторические хроники (ёндэги), сыгравшие немалую роль в зарождении повествовательной лит-ры в Корее. Продолжая традиции официальной китайской историографии (чонса), они композиционно делились на две большие части: понги — основные записи летописи, где в хронологическом порядке описывались события, происшедшие с воцарения правящей династии, и ёльчон — жизнеописания, где приводились биографии знаменитых людей. Кроме того, в древние хроники входили географические описания (чи) и хронологические таблицы (ёнпхё). Из всех этих разделов хроник наибольшую художественную ценность имеют жизнеописания, к-рые подготовили возникновение биографического жанра. В них уже наметилась тенденция к образному описанию фактов. Первой сохранившейся до нашего времени корейской исторической хроникой является «Самгук саги» («Исторические записи о трех государствах» Ким Бусика (середина 12 в.).

В средневековой Корее был распространен и другой вид светской прозы — я с а или я д а м («неофициальные истории»), к-рые писались частными лицами без соблюдения принципа официальной историографии: «фиксировать, а не сочинять». В них нет раздела хронологии, не найти последовательного изложения и отбора исторических фактов, зато широко используются фольклорные материалы — легендарные исторические рассказы (сахва) и сорхва. Ценнейшим памятником яса является «Самгук юса» («Забытые деяния трех государств») Ирёна (13 в.). Не менее древний, чем исторические хроники, прозаический жанр на ханмуне составляют довольно многочисленные эпиграфические тексты — м ё д ж и м у н («надписи на могильных плитах») и н ы н б и м у н («надписи на королевских гробницах»), по традиции относимые к художественной лит-ре. Нек-рые из них датируются 5 в. н. э. Распространенным жанром корейской прозы на ханмуне были также ё х э н г и («путевые записки»), в к-рых в художественной форме описывались пейзаж, достопримечательности, люди, встречавшиеся во время путешествия по стране и за ее пределами. Форма этого жанра проникла даже в поэзию на родном языке. Однако подлинное начало корейской художественной прозы положила т. н. п х э г в а н с о с о л ь или, сокращенно, п х э с о л ь («лит-ра пхэсоль»). Это понятие охватывает группу жанров на ханмуне, развивавшихся в Корее в конце 12 — нач. 17 в. Сам термин происходит от китайского названия чиновничьей должности байгуань (корейское — пхэгван), учрежденной в первые века до н. э. Задача этих мелких чиновников заключалась в собирании для императорского двора «уличных рассказов» как источника информации о настроении подданных. В Корее не было особых чиновников-пхэгванов, запись и обработку фольклорных материалов вели писатели, занимавшие нередко высокое социальное положение.

Лит-ра пхэсоль распространялась в виде авторских сборников произведений смешанного характера (названия сборников обычно содержали

слова: «гроздья рассказов», «разные рассказы», «ходячие рассказы»). Отдельные произведения и тематически составлявшиеся из них части сборников не имели заглавий и отделялись друг от друга лишь красной строкой.

Основными источниками лит-ры пхэсоль были устное народное творчество и «неофициальные истории». В известном смысле произведения пхэсоль считают разновидностью яса, так как в них преобладает историческая тематика, героями являются реальные исторические личности, и обстановка рисуется конкретно во времени и пространстве. Из народного творчества авторы пхэсоль черпали жанры, стилистические и выразительные средства языка. И хотя в лит-ре пхэсоль еще трудно отделить художественные произведения от нехудожественных (ведь авторы пхэсоль преследовали двоякую цель — информационную и развлекательную), но все же можно условно наметить особенности того или иного жанра. Лит-ра пхэсоль объединяла гл. обр. произведения малых форм — предание, новеллу, анекдот, очерк, заметку и информацию (последние два относятся к нехудожественным историко-публицистическим жанрам).

В отличие от исторических хроник авторы ранних пхэсоль (13—14 вв.) обрабатывали материал предания в литературно-художественном плане. Важнейший жанр в лит-ре пхэсоль (15—17 вв.) — это новелла. Как правило, она представляет собой очень короткий рассказ, в к-ром характеристика персонажа дается на примере только одного очищенного от деталей необыкновенного события (из одного или нескольких эпизодов). Изображению этого события предшествует преамбула, краткий сюжетный пролог. Завязка действия главного персонажа быстрая и краткая. Обстановка используется в чисто сюжетной функции. Основной упор в новелле делается на впечатляющую концовку, к-рая создается посредством нагнетания напряженности ситуации. Но заключительным звеном в композиции новеллы часто выступает эпилог, в к-ром приводится авторская оценка. В лит-ре пхэсоль представлены также произведения в жанре анекдота, к-рый короче новеллы и в к-ром почти не встречается ни сюжетного пролога, ни эпилога. По тематике и способу изображения анекдот разделяется на исторический и бытовой. В первом типе главное — это подробности частной жизни реальной исторической личности, во втором — необычность ситуации и неожиданность действия, герой — обобщенный человеческий образ. Жанр художественного очерка существовал в лит-ре пхэсоль на всем протяжении ее развития. В нем несколькими штрихами изображается какой-нибудь один пример из жизни реальной исторической личности или какой-нибудь один достоверный факт, подкрепляемый документально.

Наряду с лит-рой пхэсоль в корейской прозе 15—16 вв. достигает расцвета жанр повести на ханмуне, к-рая почти точно копировала танские и сунские чуаньци. Среди корейских повестей на ханмуне следует назвать сатирические, аллегорические и утопические.

Развитие корейской прозы на ханмуне, а также эпических жанров фольклора подготовило рождение сосоль (от китайского сяошо), т. е. сюжетной художественной прозы крупных жанров — повести и романа на корейском языке. В корейском лит-ведении принято деление сосоль на две группы: кодэ сосоль — «старые (или древние) повести» и син сосоль — «новые повести». Но этим разделением подчеркивается скорее не время создания, а характер произведений сосоль. Кодэ сосоль, появившиеся в 17 в. и получившие расцвет во второй половине 18 в., были по существу обработками и записями народных сорхва. Поэтому не случайно, что их прежде называли еще «книжками рассказов» (няги чхэк) или «книжками сказок» (енмаль чхэк), и распространялись они преимущественно в рукописном виде в различных вариантах. Повесть на корейском языке (кунмун сосоль) — многоплановое анонимное

произведение сравнительно небольшого объема. В центре повести — судьба главного героя, имя к-рого с добавлением слова «чон» («повествование, сказание, биография») составляет ее заглавие. Повесть на корейском языке впитала в себя ряд композиционных и изобразительных черт китайской прозы. Напр., у китайских сяошо взята форма повествования от лица рассказчика, к-рое сопровождается репликами последнего; текст повести, написанный во многих частях ритмизованной прозой, прерывается цитатами стихов из древних китайских и корейских классиков; иногда заимствуется сюжет. Но повести на корейском языке значительно сильнее связаны с устным народным творчеством, откуда в большинстве случаев взяты сюжет, обобщенные характеристики героев с четким делением их на положительные и отрицательные, система поэтической образности, фантастический элемент. Этот самобытный жанр выработал и свои художественные приемы: постоянные зачин и пролог, к-рыми открывается большинство повестей; прямолинейность развития действия с постепенным нарастанием драматизма, причем конфликт разрешается обычно тем, что героя спасает либо мудрый правитель, либо чудо. Если в ранних повестях герой — идеальная личность, то в поздних он становится более реальным, активным. Со временем в повестях появляются черты реалистичности в описании героев, обстановки, пейзажа. Расцвет жанра повести на корейском языке приходится на период общей демократизации корейской лит-ры. Многие такие произведения возникли и имели хождение среди низших слоев городского населения. По идейно-тематическому содержанию в этом жанре различают «военные повествования» (кундам или кунги), любовные, социально-бытовые, фантастические, сатирические и др. виды повестей.

В конце 17 в. возникает жанр романа на корейском языке. Большое влияние на него оказал китайский классический роман, особенно социально-бытовой. Однако роман на корейском языке отличается от китайского своей архитектоникой — отсутствием разбивки на главы, началом без пролога, использованием нетрадиционных средств для описания женской и мужской красоты и т. д. Обычно это было крупное по размерам (до нескольких десятков книжек) произведение с очень сложным и разветвленным сюжетом. Портреты и характеры героев, как правило, не индивидуализированы и наделены чертами исключительности. Основное внимание автора сосредоточено на действии, интриге, ситуации. В противоположность повести на корейском языке, в романе нет стихов, традиционные поэтические образы не акцентируются и язык насыщен китаизмами. В 18—19 вв. появляются анонимные исторические романы типа семейной хроники, к-рые распространяются в рукописях. Переходной формой от старых жанров корейской прозы к современным были син-сосоль, возникшие в период просветительского движения нач. 20 в. Произведения син-сосоль отличаются от кодэ сосоль своей антифеодальной направленностью, сложностью сюжета и степенью индивидуализации характеров героев, а также сближением литературного языка с живым народным словом.

Драма. До конца 19 в. в Корее не было драмы как рода лит-ры. Драматические произведения существовали только в устном исполнении. Истоки драматических жанров корейского фольклора уходят в глубь веков. Синкретизм первобытного драматического иск-ва до сих пор сохраняется в народных представлениях. Издавна в Корее популярны маскарады (тхаллори), пьесы с танцами в масках (камён муёнгык), кукольные представления (инхёнгык). Для всех видов корейского драматического иск-ва характерно преобладание комедийного над трагедийным.

Из танцевальных пьес в масках в конце 14 в. развились своеобразные народные представления сандэгык или сандэ-нори. В них использовались различные виды масок и

были слиты воедино музыка, танцы и занимательные рассказы. Сандэгык возникли как передвижные представления по случаю приезда иностранных гостей. Ставились они на открытом воздухе, обычно у края больших дорог или у подножия горы (отсюда и их название: сандэ — букв. «площадка у горы»). Постепенно сандэгык превратились в истинно народные спектакли. Либретто пьес первоначально не записывались. Их несложный репертуар передавался изустно в различных вариантах. Обычно в сандэгык было 12 отделений, сгруппированных по содержанию в три части, к-рые начинались выходом основных героев — монаха, янбапа и развратной старой шаманки. Действующие лица в каждом отделении менялись.

В 17 в. любимым в народе жанром были и пьесы с марионетками (ккокттукакссигык), называемые также «представлениями с господином Паком» (Пак-чхомджи нори). В их либретто имелись небольшие расхождения, и по продолжительности действия они не совпадали. Главные персонажи — господин Пак, марионетка и шаманка. Связь между отдельными сценами слабая. В конце 18 в. на смену театру масок и театру кукол пришла оригинальная корейская народная драма — пхансори. Трудно причислить пхансори к к.-л. определенному жанру: в них синтетически сливались музыкальная драма и народное сказание. В основе своей пхансори относится к фольклорным жанрам сорхва и минё, но текстами либретто они также связаны с литературными жанрами сосоль и каса. Центральной фигурой в представлении пхансори был актер (квандэ), к-рый под ритм корейского барабана, исполняемый барабанщиком (косу), передавал содержание инсценированного ритмизованного произведения, чередуя пение с чтением нараспев и сопровождая их танцевальными и мимическими движениями. Другими словами, актер был одновременно и автором либретто, и импровизатором, и комментатором. Продолжая традиции народных представлений в масках и испытывая влияние западноевропейского музыкально-драматического иск-ва, пхансори в конце 19 в. быстро развивается в корейскую национальную оперу чхангык. Все либретто чхангык построены на записях текстов пхансори. В 10-е гг. 20 в. под воздействием зарубежной драматургии формируется т. н. синпхагык — «пьеса нового направления», возвестившая в какой-то мере отход от традиционного народного представления. В 20-е гг. не без влияния современной русской и западноевропейской мелодрамы создается сингык — «новая пьеса», предшественница современных жанров драматургии.

Лит.: Никитина М. И., Средневековая корейская поэзия в жанрах сичжо и чан-сичжо, «Восточный альманах», в. 2, М., 1958; ее же, К вопросу о рифме в «сиджо», «Народы Азии и Африки», 1962, № 5; Корейская лит-ра. Сб. ст., М., 1959; Lee P., Studies in the Saenaennorae: old Korean poetry, Roma, 1959; Еременко Л., Иванова В., Корейская лит-ра, М., 1964; Никитина М. И., Троцевич А. Ф., Периодизация средневековой корейской лит-ры, «Народы Азии и Африки», 1964, № 1; их же, Очерки истории корейской лит-ры до 14 в., М., 1969; Елисеев Д. Д., Корейская средневековая лит-ра *пхэсоль*, М., 1968; Петрова О. П., Описание письменных памятников корейской культуры, в. 2, М.—Л., 1963.

Л. Концевич.

КОРИФЕ́Й (от греч. coryphaíos — глава, предводитель, вождь) — в древнегреческом театре предводитель *хора* (см.). Обязанностью К. было управлять хором во время представления, а в ряде случаев и выступать от лица хора. Ему принадлежат реплики в диалоге с актерами. В новое время — ведущий артист кордебалета. В переносном смысле — лицо, пользующееся наибольшим авторитетом в к.-л. области.

Лит.: Латышев В. В., Очерк греческих древностей, ч. 2, СПБ, 1889; Радциг С. И., История древнегреческой лит-ры, 2 изд., переработ. и доп., М., 1959.

И. Шталь.

COULEUR LOCALE — см. *Местный колорит.*

КРАЕСОГЛА́СИЕ — см. *Рифма.*

КРА́ТКИЙ СЛОГ — см. *Долгий и Краткий слог.*

КРИТЕ́РИЙ ХУДО́ЖЕСТВЕННОСТИ — см. *Художественность*.

КРИ́ТИКА ЛИТЕРАТУ́РНАЯ (от греч. kritikē — суждение). В общую науку о лит-ре входят: теория литературы, определяющая природу литературного творчества и принципы его анализа, история литературы и К. л., задачей к-рой является оценка литературных произведений с т. з. современности и применительно к ее интересам, на основе как данных теории и истории лит-ры, так и всего круга общественно-политических, эстетических и этических норм своего времени (равным образом эти задачи стоят и перед К. л. в области музыки, живописи, театра и др. искусств). В этом смысле К. л. является основной общественно действенной точкой приложения сил науки о лит-ре; получает возможность, анализируя литературные произведения, активно войти в жизнь, выдвинуть, опираясь на созданные писателем образы, общественно значимые проблемы своего времени, включиться в решение споров, выдвигаемых жизнью, и в их свете дать оценку произведению. Более того, К. л. имеет возможность, сопоставляя ряд произведений, близких или контрастных по образам, идеям, творческим целям писателей и т. д., соотнося произведения различных жанров, или различных искусств, или различных исторических периодов, выйти за пределы конкретного произведения, охватить тем самым круг вопросов, не освещенных в нем непосредственно, и т. о. занять свою собственную активную позицию в идейной жизни своего времени. Несравненно уступая художественной лит-ре в силе непосредственного образного воздействия на читателя в ее интенсивности, К. л. вместе с тем обладает возможностью экстенсивной разработки проблем и тем, затронутых произведением, включая его в широкий круг разнообразнейшего жизненного материала, соотнося освещение его в ряде произведений, рассматривая тот или иной типический образ в его различных художественных проявлениях и т. д. Произведение становится в такой его интерпретации в К. л. своего рода окном в жизнь, распахивая к-рое перед читателем, критик показывает ему многообразие и сложность жизненных отношений, находит ответы на вопросы, к-рые поставил писатель перед читателем. Тем самым К. л. приобретает существенное значение и для писателя, как бы говоря с ним от имени жизни и вместе с тем на языке его творческих замыслов, проверяя его на основе понимания законов творчества и опыта истории лит-ры. В этом — общественное значение К. л. и вместе с тем ее ответственность и перед читателем и перед писателем. Примером воздействия К. л. может служить деятельность Лессинга, Дидро, Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Меринга и др. великих критиков, то значение, к-рое они имели в общественной жизни своего времени.

К. л. обращена не только к произведениям современности, к-рые, естественно, в первую очередь привлекают ее внимание, но и к любым произведениям прошлого, рассматривая к-рые в свете проблем современности, она получает возможность вовлечь опыт прошлого в современную идейную жизнь, поставить его на службу решению общественно-политических, психологических, нравственных, эстетических вопросов своего времени. Работы Белинского по истории русской литературы, напр., были вместе с тем для него и его читателей формой участия в общей идеологической борьбе, и в частности в борьбе за развитие принципов революционно-демократического понимания реализма и его задач. Сложность материала и многообразие задач, стоящих перед К. л., определяют многообразие ее жанров — от краткой рецензии-отклика на только что вышедшее произведение до монументальных обзоров, рассматривающих развитие лит-ры за тот или иной период времени (годичные обзоры Белинского), или охватывающих произведения, связанные общей проблематикой (тематические обзоры, значение к-рых подчеркивал М. Горький), или стал-

кивающихся на тех или иных спорных вопросах времени, и т. д. Рассмотрению в К. л. может подвергнуться и творчество писателя в целом, и судьба того или иного жанра. Так, острые проблемы европейской драматургии явились предметом обсуждения в «Гамбургской драматургии» Лессинга. При этом речь идет не столько об объемности различных жанров К. л., сколько об их отличии друг от друга и по тональности, вплоть до обращения к художественно-публицистическим формам изложения и т. д. (Письмо Белинского к Гоголю, «Романтическая школа» Гейне).

Поскольку К. л. опирается на теорию и историю лит-ры, она неразрывно связана с общим ходом развития лит-ры и общественно-политической мысли своего времени, развивается вместе с ними, включаясь в общий ход литературной жизни в зависимости от ее национально-исторического своеобразия. В свою очередь выдающиеся писатели обычно в той или иной форме участвуют в жизни К. л. своего времени (Шиллер, Г. Гейне, В. Гюго, Пушкин, Горький, Блок, Фучик, Маяковский и др.).

В своем историческом развитии К. л. первоначально неотделима от работ общеэстетического характера. Уже в античной лит-ре работа Аристотеля «Об иск-ве поэзии» содержит богато разработанную систему взглядов на природу художественного творчества и принципов оценки художественного произведения, к-рая оказала огромное влияние на последующее развитие эстетики, теории лит-ры и К. л. В зависимости от общеэстетических и политических позиций К. л. в различные исторические и историко-литературные периоды в данных национально-литературных условиях приобретает самые различные направления: от идеалистических до материалистических, от догматических до исторических, т. е. исходящих из понимания обусловленности развития лит-ры социально-исторической обстановкой, от формалистических до исходящих из принципа единства формы и содержания и т. д. В силу этого развитие К. л. неразрывно связано с историей лит-ры, органически в нее входит. Примеры марксистско-ленинской критики даны прежде всего в работах Маркса, Энгельса, Ленина, в к-рых рассматривается ряд литературных произведений и дается оценка творчества ряда писателей (статьи Ленина о Л. Толстом, переписка Маркса и Энгельса с Лассалем, оценка ими произведений Э. Сю). Принципы марксизма в К. л. нашли широкое выражение в работах Ф. Меринга, Г. Плеханова, А. Луначарского, Д. Линдсея, Р. Фокса, И. Бехера и др.

Особое значение приобретает К. л. для развития советской лит-ры. Обращаясь к широчайшим слоям читателей и вместе с тем к писателям, отражающим самые различные стороны социалистической действительности, она отстаивает принципы социалистического реализма, являющегося методом передовой художественной лит-ры, и несет в этом смысле ответственность за состояние советской лит-ры. «Несомненно, — говорилось в Отчетном докладе XXIV съезду КПСС, — успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей» («Материалы XXIV съезда КПСС», М., 1971, с 88). См. ст. *Литературоведение, Метод. Постановления КПСС по вопросам советской литературы.*

Л. Тимофеев.

КРИТИ́ЧЕСКИЙ РЕАЛИ́ЗМ — см. *Реализм.*

КУЛЬМИНА́ЦИЯ (от лат. culmen — вершина) — высшая точка напряжения в развитии действия художественного произведения. С особенной отчетливостью К. выступает в произведениях драматургии. Примеры: «мышеловка» — разоблачение братоубийцы-короля в «Гамлете» В. Шек-

спира; измена Катерины мужу в «Грозе» А. Островского; чтение письма Хлестакова в «Ревизоре» Н. Гоголя. За К. следует *развязка* (см.). В трагедии К. обозначается иногда другим термином — *катастрофа* (см.).

А. Богуславский.

КУЛЬТУ́РНО - ИСТОРИ́ЧЕСКАЯ ШКО́ЛА — направление в западноевропейском и русском лит-ведении второй половины 19 в. Философской основой К. и. ш. был позитивизм (О. Конт, Г. Спенсер и др.). Принципами исследования материальной и духовной культуры представители К. и. ш. провозглашали «нейтральность», «объективизм», «беспартийность», основной задачей науки — накопление фактов, а не объяснение их. Родоначальником К. и. ш. на Западе был французский теоретик иск-ва и лит-ры И. Тэн (1828—93), в работах к-рого («Английский позитивизм», 1864; «История английской лит-ры», т. 1—4, 1863—64; «Философия искусства», 1865, и др.) впервые была осуществлена попытка на основе принципов позитивизма исторически объяснить явления общественной мысли, лит-ры и иск-ва, а также сформулировать задачи новой методологии изучения лит-ры. По Тэну, исследование лит-ры должно основываться на широком привлечении фактов: биографии писателя и его психологии, своеобразия «культурной среды» и общественной психологии, особенностей «расы», обусловленных биологическими признаками, признаками климата, местности и исторических обстоятельств. Основной же фактор, определяющий развитие духовной жизни общества, — классовый характер общества и мировоззрения художника — И. Тэн не учитывал. Эта ограниченность проявилась в работах и других представителей К. и. ш. — Т. Гетнера и В. Шерера в Германии, Г. Брандеса в Дании, Д. Льюиса в Англии. В России сторонниками К. и. ш. были А. Н. Пыпин (1833—1904), Н. С. Тихонравов (1832—93), С. А. Венгеров (1855—1920), Н. А. Котляревский (1863—1925). Оставаясь на позициях позитивизма и буржуазного либерализма, они испытывали нек-рое влияние идей Белинского и Чернышевского, что определило их отрицательное отношение к теории «искусства для искусства».

Они впервые обратились к эпохе декабристов (Пыпин А. Н., Общественное движение в России при Александре I, СПБ, 1871; Котляревский Н. А., Декабристы. Кн. А. И. Одоевский и А. А. Бестужев-Марлинский, СПБ, 1907; его же, Рылеев, СПБ, 1908, и др.), предприняли тщательные разыскания в области биографии и творчества Белинского (Пыпин А. Н., Белинский, его жизнь и переписка, т. 1—2, СПБ, 1876; изд. С. А. Венгеровым. Полн. собр. соч. Белинского, т. 1—10, 1900—17). Представители русской К. и. ш. проявили устойчивый интерес к современной реалистической лит-ре, к творчеству Гоголя и Лермонтова, С.-Щедрина и Некрасова, но они не смогли глубоко понять характер общественно-идеологической борьбы и творчество писателей-реалистов, в ней участвовавших. Задачи в области истории лит-ры Пыпин сформулировал следующим образом: история лит-ры, «во-первых, стремится обнять поэтическое творчество во всем его национальном объеме, начиная с его первых проявлений в древней народной поэзии; во-вторых, не ограничиваясь чисто художественной областью, привлекает к исследованию сопредельные проявления народной и общественной мысли и чувства, рассматривая материал литературы как материал для психологии народа и общества; наконец, эта история изучает явления литературы сравнительно, в международном взаимодействии» («История русской лит-ры», т. 1, СПБ, 1898, с. 31). Что же касается выяснения художественной специфики лит-ры и фольклора, то эту задачу представители К. и. ш. не ставили. Методология, принятая ими в изучении истории лит-ры, была перенесена в область фольклористики. Признавалось огромное значение фольклора в формировании русской культуры. По мнению А. Н. Пыпина, беда нашей средневековой

лит-ры состояла в том, что «народный эпос не сделался у нас источником для письменных произведений...» (Пыпин А. Н., Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских, СПБ, 1857, с. 3). Народное творчество рассматривалось в качестве составного элемента народного быта и народной культуры в целом. Такой взгляд на фольклор отразился в работе А. Н. Пыпина «История русской этнографии» (т. 1—4, СПБ, 1890—92). По определению автора, «материал этнографии — народно-поэтические воззрения и обрядовый быт» (там же, с. 15). История изучения фольклора сливалась у Пыпина, так же как и у других сторонников К. и. ш., с изучением быта, обрядов, обычаев, верований народа. Собранные ими факты в области фольклора и особенно лит-ры, тщательно проведенные ими библиографические и текстологические разыскания, а также составленные ими справочно-библиографические труды (напр., книги С. А. Венгерова, Критико-биографический словарь русских писателей и ученых от начала русской образованности до наших дней, т. 1—6, 1889—1904; Русские книги, т. 1—3, 1896—98, и др.) не потеряли своего значения по сию пору.

В. Потявин.

КУПЛЁТ (прованс. cobla, франц. couple, исходное значение — «связка») — рифмованная стихотворная строфа. Первоначально состоял из двух стихов, позже из четырех, иногда с рефреном. В дальнейшем слово «К.» приобрело значение эстрадной и водевильной песенки шутливого и сатирического содержания.

В. Никонов.

Л

ЛАПИДА́РНОСТЬ, ЛАПИДА́РНЫЙ СТИЛЬ (от лат. lapidarius — относящийся к камню) — сжатость, краткость речи (как надпись на надгробном камне).

ЛЕГЕ́НДА (от лат. legenda — то, что должно быть прочитано или рекомендовано к прочтению) — один из прозаических жанров фольклора. В Л. чудесное, фантастическое лежит в основе повествования и определяет его структуру, систему образов и изобразительных средств. Л. находилась в постоянном взаимоотношении с другими эпическими жанрами. Один из путей возникновения Л. — превращение в нее предания. Рассказчик, излагая факты, дополняет их своим воображением или соединяет с известными ему легендарными мотивами, и реальная основа отходит на задний план или исчезает совсем и принимает характер необыкновенного. Л. могут превращаться в сказки. Л. не обязательно создается на основе рассказа очевидца или предания, а может появиться из соединения других Л. и путем переосмысления других мотивов или выделения части одной Л. в самостоятельное повествование. Л. разграничиваются по тематике: исторические, топонимические, религиозные, демонологические, бытовые и др. В европейской лит-ре Л. широко распространена. Нек-рые из Л. восходят к книжным источникам, в целом Л. является созданием народной фантазии. Содержание христианских Л. составляли преимущественно темы о мироздании, о конце мира, т. н. эсхатология, о Христе и его апостолах, богородице, Адаме, Еве, Ное, Соломоне и др. персонажах Ветхого и Нового завета; жития святых и сказания об их чудесах; рассказы о дьяволе и его борьбе с богом и святыми. Выражая религиозные взгляды масс, Л., связанные с еретическими учениями, нередко содержали иное истолкование религиозных идей народными массами, чем правящими классами (напр., в Л. утверждалось, что власти земные от дьявола, к-рый правит землей, и т. д.). В противоположность церковным Л. создаются Л.-*апокрифы* (см.), в к-рых в юмористическом и сатирическом плане трак-

туются библейско-евангельские сюжеты. Такого рода Л. преследовались и запрещались церковью. В своих Л. народ часто выражал взгляды, враждебные церкви. Популярны также были бытовые Л. (нередко сатирически истолковывались сюжеты священного писания — сотворение мира, построение Ноева ковчега и т. п.). Пародирование религиозных Л. — старое явление в русском фольклоре (напр., сатирические повести 17 в. «Служба кабаку», «Калязинская челобитная», «Повесть, како бражник вниде в рай» и др.).

Христианская Л. широко использовалась в *мистериях* (см.) и др. жанрах средневекового театра, *школьной драме* и ввела в обиход средневековой поэзии огромный международный фонд всякого рода сказаний и мотивов новеллистического характера. В 13 в. составлен знаменитый сб. «Legenda aurea» («Золотая легенда»). В конце того же века появился другой сборник назидательных повестей и легенд —«Gesta Romanorum». Еще позднее составлен сборник «Speculum magnum» (в русском переводе «Великое зерцало»). Эти и другие сборники в целом виде и частично проникли в Россию в 17 в. Нек-рые легендарные сюжеты стали особенно популярны и отвечали новым запросам эпохи (возрождение Л. и сказаний о Фаусте, Дон Жуане, Агасфере).

В России создано много антикрепостнических Л. о народных заступниках, а также о видных исторических деятелях; бытовало много Л., связанных с тем или иным историческим местом. В Л. о великих грешниках остро ставится и разрешается вопрос о социальной несправедливости. Сюжет такой Л. об атамане Кудеяре использован Некрасовым в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Устно-поэтическое творчество и в наши дни создало много Л. о героях гражданской войны.

Многие авторы широко использовали Л. как основу для сюжетов своих произведений: Новалис, Тик, Мицкевич, Ирвинг. Л. вызывала интерес у писателей —В. Скотта, В. Гюго («Легенда об Юлиане Милостивом»), Г. Флобера («Искушение Св. Антония»), А. Франса («Жонглер богородицы», «Святой фавн»), Т. Манна («Иосиф и его братья», «Избранник», «Доктор Фаустус») и мн. др. Обращались к древним Л., пленялись ее содержанием и стилем А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь и др.

Лит.: Веселовский А. Н., Опыты по истории развития христианской легенды, «ЖМНП», т. 178, 187, 189, 1875—77; Афанасьев А., Народные русские легенды, 3 изд., Каз., 1916; Пропп В. Я., Легенда, в кн.: Русское народное творчество, т. 2, кн. 1, М.—Л., 1955; Азбелев С. Н., Отношение предания, легенды и сказки к действительности, в кн.: Славянский фольклор и историческая действительность, М., 1965; его же, Проблемы международной систематизации преданий и легенд, в кн.: Специфика фольклорных жанров. Русский фольклор, X, М.—Л., 1966.

А. Головенченко.

ЛЕЙТМОТИ́В (от нем. Leitmotiv — руководящий, ведущий мотив) — термин, заимствованный лит-ведением из музыки. В 19 в. его ввел Р. Вагнер. Употребляется в различных значениях. Наиболее распространенное — конкретный образ, проходящий сквозь творчество писателя или отдельное произведение, настойчиво повторяемый, многократно упоминаемая отдельная деталь или даже слово, служащее ключевым для раскрытия замысла писателя («Я мещанин» — в ст. «Моя родословная» А. С. Пушкина).

В. Никонов.

ЛЕ́КСИКА (от греч. lexis — речь; способ выражения, слог; оборот, слово) — совокупность всех слов языка, его словарный состав.

Язык как особая форма общественного сознания выполняет две основные неразрывно связанные друг с другом функции: функцию познания фактов, явлений, предметов действительности и функцию общения людей. В выполнении этих главных функций важную роль играет такая сторона языка, как Л.

Л. общенародного языка в ее составе и ее историческом развитии является предметом специального раздела науки о языке — лексикологии. Л. в литературоведческой стилистике рассматривается как важнейшая сторона языка художественной лит-ры, она

является носительницей тех же качеств, к-рыми обладает и язык художественной лит-ры.

Нет такого факта языка, к-рый не мог бы быть использован в художественном произведении. Специфику языка художественной лит-ры составляет его эстетическая функция, т. к. в сфере иск-ва язык становится, по выражению М. Горького, «первоэлементом лит-ры», материалом для создания художественных образов, для выражения художественной идеи.

Язык художественной лит-ры не может быть противопоставлен общенациональному языку. Писатель решает свои эстетические задачи, всегда учитывая общепонятность языка, его коммуникативную функцию, его исторически сложившиеся в данную эпоху стилистические особенности. Как бы индивидуален ни был стиль писателя или стиль литературного произведения, он всегда отражает норму литературного языка определенной исторической эпохи.

Именно в художественной лит-ре норма языка и находит свое наиболее полное выражение, так как писатели отбирают из общенародного языка наиболее яркие выразительные средства, расширяя и обогащая значения многих слов, создавая новые фразеологические обороты и новые слова, к-рые иногда прочно входят в речевой обиход.

Словарь великих писателей, с одной стороны, — ярчайшее проявление богатства языка, на к-ром они писали, с другой стороны, — это свидетельство тонкого и глубокого знания этого языка, мастерства в использовании его богатств и яркого языкотворческого таланта.

Отбирая из общенародного языка определенные лексические средства, писатель руководствуется прежде всего задачами создания образа. Слово — не просто внешняя оболочка образа, это единственно возможная форма его существования. Писатель отбирает определенные слова не только для выражения какого-то смысла, но учитывает при этом ту стилистическую окраску, к-рой наделено слово само по себе, вне художественного контекста (глаза — очи). Слово активно участвует в формировании образа. Когда Лермонтов заменил в стихотворении «Смерть поэта» строку «его противник хладнокровно наметил выстрел» строкой «его убийца хладнокровно навел удар», эти новые слова внесли и новые краски, оттенки в содержание, вызвали новые ассоциации у читателя.

В художественном контексте значение (вернее, смысл) слова, в свою очередь, обогащается, приобретает во внутренних многочисленных связях с другими словами новое конкретное значение, получая его от того художественного единства, к-рое мы называем образом.

Обратимся к слову «соль» и его многим значениям, проявляющимся в художественном контексте. У А. П. Чехова в повести «Степь» читаем: «Перед тем, как снимать с огня котел, Степка всыпал в воду три пригоршни и ложку соли». В этом отрывке слово «соль» употреблено в своем первом, прямом значении. В известном определении Рахметова как особенного человека Чернышевский употребляет слово «соль» в переносном значении, к-рое проступает только в контексте: «Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней — теин в чаю, букет в благородном вине;... это двигатели двигателей, это соль соли земли» («Что делать?»). В данном случае слово «соль» означает уже определенную категорию людей, лучших представителей общественной группы, коллектива, класса и т. д. У Пушкина слово «соль» употребляется уже в новом значении — остроумие, насмешка:

Вот крупной солью светской злости
Стал оживляться разговор...

Писатели использовали многозначность слова «соль», и только контекст дал возможность в каждом отдельном случае выявить конкретный смысл данного слова. Многозначность — это драгоценное качество слова, дающее возможность писателю более точно и индивидуализированно изображать явления жизни,

Явление жизни всегда шире и богаче слова, к-рое не в состоянии назвать все его признаки и обычно называет один, главный. Писатель же, наблюдающий жизнь и стремящийся к точности воспроизведения, к индивидуализации явления, использует многозначность слова.

Перенос значения — также одна из возможностей более точно, тонко характеризовать явление действительности. На переносе значения построены все художественные *тропы* (см.).

Задаче создания образа подчинено использование в языке писателя и отдельно взятом литературном произведении разнообразных и безграничных стилистических возможностей лексики (см. *Синоним, Омоним*). Говоря о Л. как важнейшей стороне языка художественной лит-ры, следует всегда иметь в виду различные аспекты ее рассмотрения как с т. з. исторического формирования (см. *Славянизм,* иноязычные элементы, *Архаизмы,* историзмы, *Неологизмы*), так и с т. з. ее социально-диалектного состава (общенародная Л., диалекты, профессиональная Л., жаргоны и арго).

В зависимости от жизненного материала, легшего в основу литературного произведения, от идейно-мировоззренческих позиций писателя, от его индивидуально-творческой манеры определяются критерии отбора лексики из безбрежного моря слов, входящих в общенародный язык.

Цели создания яркого типического характера в литературном произведении подчинен отбор Л. для речи *персонажа* (см.). Решающую роль в отборе и художественной мотивировке Л. в авторской речи играет *образ повествователя* (см.) — носителя индивидуального своеобразия повествования в эпических произведениях.

Как в *драме* (см.), так и в произведениях *лирики* (см.) и *эпоса* (см.) стилистические возможности Л., выразительные возможности слова раскрываются в прямой зависимости от задач образного отражения жизни.

Н. Молдавская.

ЛЕОНИНСКИЙ СТИХ, ЛЕОНИН (происхождение термина неизвестно) — гекзаметр или пентаметр, в к-ром, вопреки традиции античного стихосложения, не знавшего рифмы, нек-рые или все полустишия рифмуются между собой. Эпизодически такие стихи встречаются у Овидия (1 в. до н. э.), его современника Проперция:

Quot sine aqua Parthusmilia currat equus.

Особенно часто Л. с. стали использовать в латинской поэзии средневековья. Пример из анонимной басни в русском переводе, к-рый воспроизводит указанную особенность оригинала:

Были и буйволы там, и телом огромные туры,
Тут же и бык подошел, с ним же и жилистый вол.
Барс прибежал расписной, от него не отстали и лоси,
Мул по тому же пути не поленился пройти.

(Пер. Б. Ярхо)

Л. с. в украинских поэтиках 18 в. называли силлабический одиннадцатисложник с внутренними (мужскими и женскими) рифмами, подчеркивавшими членение на слоговые группы. Пример:

У весь *тут* загудів *люд*, мов літом ті бджоли:
Беруть жінок, ведуть в та*нок*, затикавши поли.

(«Рождественские вирши»)

А. Жовтис.

ЛИРИКА (от греч. lyricós — поющийся под звуки лиры) — один из трех основных родов художественной лит-ры наряду с *эпосом* и *драмой*. Еще в «Поэтике» Аристотеля говорится о таком рассказе и о событиях, в к-ром «подражающий остается самим собой, не изменяя своего лица». Гегель, обосновывая жанровые особенности Л., считал, что предметом изображения в Л. является духовная жизнь человека, мир его идей и чувств. Белинский, Чернышевский, Добролюбов, говоря о значении человеческих переживаний, лежащих в основе лирического творчества, показали, что через эти переживания в Л. в конечном счете отражаются закономерности действительности,

жизнь, окружающая поэта и определяющая характер его внутреннего мира.

Выраженное в Л. состояние характера приобретает приметы художественного образа, и мы говорим об образе-переживании как об индивидуализированной и типической картине духовного мира человека.

Изображение характера в его отдельном состоянии придает Л. черты, отличающие ее от других жанров. Чтобы выразить все богатство и многообразие переживания, охватившего человека именно в этот данный момент его жизни, поэт должен найти выразительные возможности в самой внутренней организации человеческой речи, передать ее взволнованность и субъективность. Для этого он обращается к наиболее экспрессивным формам языка, дающим возможность непосредственно показать душевное движение во всей его полноте в форме, отвечающей ему своим строем эмоционально окрашенной речи. Непосредственное переживание как бы отодвигает на второй план жизненные ситуации, поступки, действия. В Л. перед нами живая взволнованная человеческая речь, художественно организованная в целостную выразительную систему языка — стихотворную речь. Л., следовательно, связана со стихом, вместе с тем в ней отсутствует развернутый сюжет, в ней мы не встретим законченных характеров, поступков, описаний, занимающих существенное место в прозе. Обращение к стиху в повествовательном сюжетном произведении создает лиро-эпическую композиционную организацию.

Исключения из этой общей закономерности встречаются редко (стихотворения в прозе Тургенева и Бунина, «Poёmes en prose» Шарля Бодлера). Образ-переживание имеет в Л. самостоятельное эстетическое значение. Однако состояние характера, выраженное в целостном речевом построении, предполагает вместе с тем существование особого художественного единства, особого лирического характера, к-рый является носителем переживания. Понятие *лирического героя* (см.) — одно из спорных в современном лит-ведении. Ценность его в том, что оно позволяет дать целостное представление о творчестве поэта, о типе общественного человека, к-рый утверждается в его лирике.

В социалистическом об-ве Л. приобретает все большее объективное значение. Поэт получает право говорить от лица всего об-ва, его эстетические идеалы совпадают с идеалами народа. Это особенно наглядно можно видеть на примере лирики Маяковского, где лирическое «я» поэта по существу идентично «мы» для об-ва, строящего социализм.

Л. исторична, ее качество определяется конкретным содержанием эпохи, она рисует переживания человека определенного времени и среды.

Формы лирического жанра не имеют такого четкого различия, как в эпосе. Виды Л. устанавливаются чаще всего в зависимости от конкретного содержания, выраженного в них душевного движения. Таковы политическая, пейзажная, философская, любовная лирика, лирика дружбы и т. д. Попытки античной и средневековой поэтики установить точно виды Л. неприемлемы для новой поэзии из-за своей условности. Известны такие виды Л., как *послание* (дружеское или любовное), *эпиграмма* (стихотворение иронического характера), *эклога* (стихи на темы жизни в деревне), *эпитафия* (стихи по поводу смерти), *элегия* (стихотворение, грустное по характеру) и т. д. Эти формы Л. берут начало из античной поэзии, и еще в 19 в. их рамки стали узкими в связи с развитием общественного содержания Л.

Лит.: Кузьмичев И., Жанры рус. лит-ры военных лет (1941—1945), Горький, 1962; Бузник В., Лирика и время, М.—Л., 1964; Гинзбург Л., О лирике, М.—Л., 1964; Сквозников В., Лирика, в кн.: Теория лит-ры, М., 1964.

Л. Тодоров.

ЛИРИЧЕСКАЯ ПРОЗА. Л. п. чаще всего называют любую, т. е. созданную по законам любого жанра, эмоционально насыщенную, пронизанную авторским чувством художественную прозу. Л. п. в таком широком толковании представляет собой не

самостоятельный жанр, а стилевую характеристику самых различных видов художественной прозы.

Л. п. в узком (и точном) смысле слова является прозаической разновидностью *лиро-эпического* жанра. В произведениях этого типа лирический герой становится структурным центром всей композиции, к-рая представляет собой цепь непосредственных переживаний этого героя.

Принадлежа к промежуточному лиро-эпическому жанру, Л. п. несет в себе отдельные черты и лирического и эпического изображения жизни, к-рые, своеобразно преломляясь в ней, образуют новое художественное единство. Поэтому определить эти черты удобнее всего, сопоставляя Л. п. с *эпосом* и *лирикой,* взятыми в чистом виде.

Эпическое произведение представляет собой повествование о развитии характеров через события. Система этих событий составляет его сюжет. Автор противостоит изображаемому как наблюдатель и рассказчик. В лирическом произведении переживание, как его основной предмет и материал, определяет такие его качества, как непосредственность и сиюминутность лирического изображения, в отличие от эпической «временной завершенности в прошлом», повышенную эмоциональность, в отличие от эпической объективности, и бессюжетность.

Л. п., сохраняя непосредственность и эмоциональность лирики, дает, в отличие от нее, гораздо более развернутый, сложный, многоплановый, динамичный образ лирического переживания, а чаще — целого потока переживаний. Л. п. на первый взгляд, как правило, кажется бессюжетной. Сюжета как законченной, целостной системы событий в ней обычно нет. Но поток переживаний, складывающийся из целой цепи размышлений, чувств, ассоциаций, воспоминаний героя, столь разветвлен, связи между переживаниями и картинами внешней жизни столь сложны и многообразны, что возникает необходимость в понятии, охватывающем это движение как единство, как целостность и заменяющем сюжет, к-рое можно условно назвать лирическим сюжетом. Это движение мысли и чувства лирического героя, вызванное столкновениями с людьми, теми событиями, участником или свидетелем к-рых он является, воспоминаниями о прежних встречах и событиях, движение мысли и чувства, включающее в себя картины этих событий и образы этих людей как свое собственное содержание, — это движение и составляет своеобразный лирический сюжет произведения. Лирическому сюжету обычно не свойственны такие качества эпического сюжета, как методически последовательное и планомерное развитие действия, строгая связь и гармоническая соразмерность его звеньев. Напротив, его часто характеризуют видимая непоследовательность, прихотливая игра и неожиданная смена настроений, причудливый, иногда ассоциативный ход мысли, отсутствие как внешней временной, так и строгой логической связи между отдельными звеньями сюжета (отрывками, сценами), многоплановость — тематическая, эмоциональная, временная — даже в пределах одного такого звена, напоминающая приемы монтажа в кинематографии. Эти качества лирического сюжета тесно связаны со способом изображения главного героя в Л. п. Его образ не столько развивается во времени, как в произведениях эпического жанра, сколько раскрывается, развертывается перед читателем в различных своих гранях. Иногда в Л. п. отсутствует сама временная протяженность, без к-рой немыслимо эпическое повествование: жизнь пишется целиком, сосредоточенная в одно мгновение, и потому действие движется с немыслимой для эпоса стремительностью, минуя все перегородки во времени и пространстве. Л. п. тяготеет к двум композиционным формам: к лирическому дневнику путешествия («Ледовая книга» Ю. Смуула, 1959), впечатления к-рого становятся основой сюжета, и к лирической автобиографии («Дневные звезды» О. Берггольц, 1959, «Капля росы» В. Солоухина, 1960), где самые значительные впечатления всей жизни, яркие, но разрозненные вспышки памяти и чувства

собираются воедино, превращенные читателем в картину «жизни его души, пути его совести, становления его сознания» (О. Берггольц). Вопрос о возникновении и развитии Л. п. в мировой лит-ре еще совершенно не изучен. Никаких исследований в этой области нет. Поэтому сейчас мы можем указать лишь нек-рые традиции, на к-рые опирается современная Л. п. Из наиболее ранних — это традиции сентименталистской прозы: «Сентиментальное путешествие» Стерна (т. 1—2, 1768) и «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина (т. 1—2, 1884), примыкающее к ним «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева (1790) и, наконец, столь близкое к Л. п. по своему художественному строю произведение, как «Былое и думы» А. И. Герцена (1861—67). Классическая лит-ра дала также несколько произведений, к-рые в полном смысле являются образцами Л. п. — «Путевые картины» Г. Гейне (1826—31), «С того берега» (1847—50, рус. изд. 1855) Герцена и цикл стихотворений в прозе «Senilia» И. С. Тургенева. В развитии прозы 20 в. — как одна из ее тенденций — намечается все более определенное стремление к ослаблению сюжетного, или фабульного, начала и усилению внесюжетных элементов в композиции (лирические, философские, публицистические отступления, психологизм, эмоциональная настроенность и т. д.), поискам новых способов организации художественного материала.

Современная лирическая проза представляет собой одно из направлений этих поисков.

Д. Муравьев.

ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ (образ поэта, лирическое «я»). «Л. г.» — условное литературоведческое понятие, охватывающее весь круг произведений, созданных поэтом; на его основе создается целостное представление о творчестве поэта.

Внутренний мир Л. г. раскрывается не через поступки и события, а через конкретное душевное состояние, переживание определенной жизненной ситуации в данный момент. Лирическое стихотворение можно рассматривать как такое конкретное и единичное проявление характера Л. г. Но уже отдельно взятое стихотворение оказывается шире непосредственно выраженного в нем душевного состояния и проясняет особенности лирического характера во всем его многообразии. В то же время образ Л. г. с наибольшей полнотой раскрывается во всем творчестве поэта. Именно из совокупности лирических произведений легче всего «сконструировать» характер, выражающий *эстетический идеал* (см.) поэта, обогащающий представление о духовной жизни человека и, в конечном счете, воспитывающий читателя. Так, в отдельных лирических произведениях Пушкина выражены различные состояния лирического характера: послание «Во глубине сибирских руд» (1827) и «К***», «Анчар» (1828) и «Пророк» (1826), «Желание славы» (1825) и «Я вас люблю...» (1826), «Погасло дневное светило» (1820) и «Вакхическая песня» (1825) и т. д. и т. п., но все эти произведения, вместе взятые и осмысленные как идейно-художественное единство, дают нам представление и о единстве и о многообразии проявлений того типа лирического характера, к-рый внес в лит-ру Пушкин.

Образ Л. г. не следует прямолинейно отождествлять с личностью поэта, хотя между творчеством поэта и его жизненно-эстетической позицией существует единство. Точно так же не следует переживания Л. г. воспринимать как мысли и чувства самого поэта. Подобные взгляды ведут к упрощенному пониманию творчества поэта и лирики в целом. Образ Л. г. создается поэтом, так же как художественный образ в произведениях других жанров, с помощью отбора жизненного материала, типизации, художественного вымысла. С этой т. з. соотношение между личностью, мыслями, чувствами поэта и его стихами (при близком соотношении между творчеством и биографией поэта) в принципе восходит к общему положению о связи между прототипом и созданным на его основе художественным образом. Понятие Л. г. ши-

роко вошло в обиход современной критики, хотя нек-рые литературоведы против него возражают.

Лит.: Томашевский Б., Призрак в лит-ведении, «Лит. газета», 1963, 1 июня; Тимофеев Л., Биография поэта и лирическое «я», «Лит. газета», 1963, 3 октября; его же, О лирическом герое, «Лит-ра в школе», 1963, № 6.

Л. Тодоров.

ЛИРО-ЭПИЧЕСКИЙ ЖАНР сочетает в себе особенности изображения действительности, присущие и эпосу и лирике (баллада, роман в стихах), представляя собой их органическое, качественно новое сочетание.

Можно отметить расцвет Л.-э. ж. в эпоху романтизма, когда лирическое начало проникает во мн. жанры. В поэмах Байрона, Шелли, Виньи, Мицкевича, молодого Пушкина, Лермонтова эта тенденция раскрывается наиболее полно и многообразно. Реалистическая поэма 19 в. — новый шаг в развитии Л.-э. ж.

С эпосом произведения Л.-э. ж. сближает в первую очередь развернутое сюжетное построение, изображение определенных и законченных человеческих характеров. В «Медном всаднике» Пушкина перед нами сюжетное построение, связанное с линией Евгения: любовь героя к Параше, наводнение, поездка Евгения по разбушевавшейся Неве, гибель вдовы и Параши, столкновение героя с Медным всадником и т. д., вплоть до смерти Евгения. Образ героя дается через целый ряд поступков, автор проводит его через разнообразные события, показывает душевные переживания в различные моменты жизни. Вполне определенную цель событий и поступков героев можно обнаружить, напр., и в поэмах Э. Багрицкого «Дума про Опанаса» и «Смерть пионерки».

И здесь поэт показывает внутренний мир своих героев в их развитии, постепенном росте, в эволюции. Как видим, раскрытие человеческого характера в этих произведениях происходит на основе принципов эпического жанра.

Однако наши представления о героях «Медного всадника» не будут достаточно полными без непосредственных авторских оценок, встречающихся в произведении. Пушкин дает, в частности, лирическое отступление, поясняющее для читателя выбор имени героя и указывающее на его связь с творчеством поэта. В поэме мы найдем и выражение непосредственного авторского сочувствия герою в форме обращений к нему и читателю («бедный, бедный мой Евгений» и т. д.). В этой связи особое значение приобретают отступления, связанные с Петром I, в начале поэмы. Авторские отступления в «Медном всаднике» не только органически вплетаются в систему художественных средств создания характеров Евгения и Петра I, но и объединяются в целостное речевое построение. В поэме возникает еще один образ — образ автора, проявляющий себя в оценках происходящего, в тех формах художественного изображения, при помощи к-рых создается характер в лирике.

В лиро-эпических произведениях наряду с образами, включенными в развитие сюжета, перед нами возникает образ лирического героя. В поэме Багрицкого «Смерть пионерки» нравственно-эстетическая позиция автора выражается в системе событий, в центр к-рых поставлена героиня, в показе ее характера и переживаний, наконец, в центральном эпизоде поэмы — героическом поступке пионерки. Но вместе с тем автор ведет читателя к широким жизненно-эстетическим обобщениям, включая в поэму лирическое отступление о молодости («Нас водила молодость...»), к-рое и является кульминационным моментом произведения и наиболее полно выражает эстетический идеал поэта. Лирическое начало в произведениях такого типа усиливается стихотворной речью. Переплетение в целостном художественном построении стиха и сюжета завершает слияние эпического и лирического начал, закрепляет в композиционно-речевом единстве связь двух типов изображения человека: через поступки, мысли и чувства героев и через те переживания и оценки, к-рые действующие лица вызывают у автора,

Различие форм лирических произведений, основанное на тематическом принципе, узко и условно, и со временем оно все более и более стирается. В то же время типы произведений в эпосе, выделенные на основе развития в них сюжета, оказываются устойчивыми, и принцип различения произведений в эпосе (т. е. на основе сюжета) преобладает и в Л.-э. ж. Поэтому между эпическим и лиро-эпическим произведениями можно установить параллель. Так, эпическому роману соответствует роман в стихах, классическим примером к-рого служат «Евгений Онегин» Пушкина, «Чайльд Гарольд» Байрона. Продолжая это сопоставление, мы найдем соответствие между повестью и поэмой, рассказом и балладой. Но именно сравнение однотипных произведений позволяет с особенной наглядностью увидеть различие между эпическими романом, повестью и т. д. и их стихотворными близнецами. Это прежде всего относится к образу *лирического героя* (см.), чьи переживания заменяют подчас длительное развитие сюжета. Сюжет приобретает особую лирическую окраску, а стих предельно сжимает речевой строй лиро-эпического произведения.

Л. Тодоров.

ЛИТЕРАТУ́РА И КИНО́. Кинематограф возник в конце 19 в. как зрелище, основанное на оптической технике: запечатление на светочувствительной пленке движущихся объектов и последующее воспроизведение полученных снимков путем их проецирования на экран. Наряду с прогрессом техническим (современный кинематограф овладел звуком, речью, цветом, широким и широкоформатным экраном и т. д.) происходил интенсивный процесс развития иск-ва кино, к-рое за последние полвека выросло в разветвленную и вполне самостоятельную отрасль культуры. Художественная кинематография выявила новые возможности эстетического освоения действительности.

Как иск-во кино выработало целую систему выразительных и изобразительных средств, связанных в первую очередь с оптической природой экранного изображения. Говоря о специфике кино, имеют обычно в виду возможность при помощи подвижной съемочной аппаратуры, используя разнообразную оптику, фиксировать в кадре общим, средним, крупным планом обширные пространства и массы людей, небольшие взаимодействующие группы, индивидуальные портреты, мельчайшие детали. Соединение отдельных кадров создает ощущение непрерывности действия. Композиционный строй и последовательность сцен-эпизодов, монтаж по принципу контраста или уподобления, одновременное развитие двух и более сюжетных линий, параллельных или перекрещивающихся, смена темпов, ритма — все это в кинематографе служит раскрытию идейного смысла произведения, замысла художника, его отношения к изображаемому.

Вместе с тем нельзя фетишизировать специфику кинопроизводства в кинотворчестве. Как иск-во синтетическое, кино наряду с собственными, им самим открытыми художественными средствами широко и свободно пользуется выразительно-изобразительными средствами других, «старых» искусств. Так, игра актера, нек-рые принципы построения мизансцен, многие режиссерские решения сближают кино с театральным творчеством. Музыка, органически входящая в художественную ткань фильма, создает эмоциональный фон, а подчас и определяет ритм повествования. Немало общего обнаруживается у кино с живописью, графикой, с другими пластическими искусствами. Однако наиболее крепкими и многообразными являются его связи с художественной лит-рой. Дело не только в том, что действие в кинопроизведении, как и в произведении литературном, по сути, не ограничено во времени и пространстве. Гораздо важнее принципиальное тождество (при существенном отличии форм выражения) в самом подходе к объекту изображения. Крупнейшие мастера кино неизменно опираются на многовековой опыт клас-

сической лит-ры, как «человековедения», творчески осваивают ее традиции. Идеи и образы лит-ры постоянно обогащают киноискусство, во многом определяют направление его эстетического поиска. Речь идет не столько о создании оригинальных киноверсий известных литературных произведений, хотя нек-рые из них — скажем, пудовкинский фильм «Мать» (1926) по мотивам романа Горького, «Чапаев» (1934) Васильевых, вдохновленных повестью Фурманова, — явились этапными в истории мирового кино. Дело, разумеется, и не в ученическом копировании, следовании канонам сюжетосложения, способам и приемам воспроизведения духовного мира человека, выработанным лит-рой и усвоенным мастерами экрана.

Исследуя структуру кинообраза, отмечая его качественное своеобразие, нетрудно обнаружить его близость, родство с литературной образностью. Скажем, крупный план — прием выделения изображаемого предмета, как бы приближающий его временами к глазам читателя, мы нередко встречаем в произведениях Л. Толстого, к-рый, как известно, придавал большое значение детали как средству психологической характеристики. Известен лит-ре и повествовательный прием торможения действия. Монтаж — способ отбора и сопоставления, а в конечном счете и обобщения — был известен лит-ре (да и нек-рым другим искусствам) задолго до изобретения кино. В определенном смысле можно говорить о «монтажной» организации живописной картины, о «монтажном» характере симфонизма в музыке. Поэтика кино, освоив и развив эти средства и приемы, придала им новые качества.

Лит-ра — один из краеугольных камней современной художественной кинематографии. Это находит свое прямое подтверждение в возрастающем значении сценария, к-рый является основой картины и определяет ее содержание, образный строй, жанровое и стилистическое решения. Роль сценария особенно возросла в звуковом кино, когда живое звучащее слово пришло на смену по необходимости лаконичным, по преимуществу информационным титрам-репликам. Слияние слова и движущегося изображения вооружило кинематограф поистине могучим оружием идейно-эстетического воздействия на многомиллионную аудиторию. Сценарий, при всем своеобразии литературной формы, обусловленном природой кино и отличающем это драматургическое произведение как от театральной пьесы, так и от других жанров словесного иск-ва, есть прежде всего явление лит-ры. В нем достигается естественный сплав драматического действия с элементами эпического повествования. Последующие необходимые модификации литературного сценария в сценарии режиссерском (рабочем, съемочном), к-рый уже содержит и детальный план реализации, «овеществления» замысла писателя-сценариста, с точной разбивкой на кадры, с указанием планов, их метража, изобразительного решения и т. п., не касаются сущности драматургии. А кинодраматургия подчиняется основополагающим законам литературного, словесного творчества.

Первоэлементом сценария является слово, фильм есть экранизация сценария, т. е. перевод литературной образности в ряд зримых динамических образов. Естественно, сценарист обязан считаться с метражом, объемом будущего фильма, предусматривать возможные режиссерско-операторские решения. Помимо диалогов и монологов, сценарий обычно содержит описания обстановки, атмосферы действия, лаконичные характеристики действующих лиц, их взаимоотношений, внешнего облика, поведения. Современный литературный сценарий испытывает тенденцию к многожанровому развитию (*кинороман, киноповесть, киноновелла* и т. д.). Оказывая воздействие на кино, прямое или опосредованное, лит-ра в свою очередь испытывает обратное влияние кинематографии, ее стилистики, композиционных приемов, образной системы, ритма. Кстати, это предсказывал еще на заре «синема» Л. Толстой. Т. н. кинематографиче-

ское видение, монтажное построение эпизодов, быстрая смена кадров, присущий киноязыку лаконизм и пр. характерны для мн. произведений современной прозы, драматургии и поэзии.

Лит.: Вартанов Ан., Образы лит-ры в графике и кино, М., 1961; Добин Е., Поэтика киноискусства, М., 1961; Шкловский В., За сорок лет, М., 1965; Крючечников Н., Слово в фильме, М., 1964; От замысла к фильму. [Сб. ст.], М., 1963; Фрейлих С., Фильмы и годы. Развитие реализма в киноискусстве, М., 1964; Лит-ра и кино, Сб. ст., М.—Л., 1965; Гуральник У. А., Русская литература и советское кино. М., 1968.

У. Гуральник.

ЛИТЕРАТУ́РА — см. *Художественная литература.*

ЛИТЕРАТУ́РА И РА́ДИО — см. *Радио и литература.*

ЛИТЕРАТУ́РА И ТЕЛЕВИ́ДЕНИЕ — см. *Телевидение и литература.*

ЛИТЕРАТУ́РНОЕ НАПРАВЛЕ́НИЕ — см. *Метод художественный.*

ЛИТЕРАТУРОВЕ́ДЕНИЕ — наука, изучающая особенности художественной лит-ры, ее развития и оценок современниками.

Л. состоит из трех основных разделов. Теория лит-ры анализирует своеобразие лит-ры как особой формы духовной деятельности людей, изучает законы ее развития, методы, жанры, структурные особенности построения произведений, языка художественных произведений и других изобразительно-выразительных средств; сюда же входит и стиховедение. История лит-ры изучает процессы развития мировой лит-ры, отдельных национальных литератур, выявляет их своеобразие на разных этапах развития, анализирует творческий путь отдельных писателей. Критика, по меткому определению Белинского, является движущейся эстетикой: она стремится определить роль и значение отдельных явлений художественной литературы в современности, в текущей общественной жизни и социальной борьбе.

Л. тесно связано с эстетикой как наукой об общих закономерностях художественного освоения мира.

К Л., как подсобные дисциплины, примыкают *текстология, стилистика, библиография* и др.

Термин «Л.» как название науки о лит-ре возник сравнительно недавно: на Западе он укрепился в начале нашего века, в нашей стране приобрел популярность в середине 20-х гг.

Истоки Л. относятся к глубокой древности. На разных этапах развития человечества писатели и мыслители задумывались над вопросами, что такое лит-ра, чем она отличается от истории и философии, каковы законы ее возникновения и развития. Решая общие проблемы Л., теоретики иск-ва разных эпох выдвигали на первый план отдельные проблемы, к-рые были особенно важны для данного времени.

В эстетических системах мыслителей древней Греции и древнего Рима уже обнаруживаются основы научных представлений о лит-ре и иск-ве. Так, напр. Аристотель и многие философы древнего мира считали литературу, как и другие виды иск-ва, подражанием жизни (мимесис), созиданием по законам необходимости и вероятности, к-рое дает людям не только знание, но и наслаждение, очищая души (катарсис). Они поставили вопрос об особенностях лит-ры, о ее социальной роли, о разделении ее на роды и виды, о поэтических формах и стилях. Платон заложил основы идеалистической эстетики. Крупнейшие памятники эстетической мысли античности — «Поэтика» и «Риторика» Аристотеля (4 в. до н. э.), «Наука поэзии» Горация (I в. до н. э.).

В средние века много сделали для развития Л. писатели и мыслители Китая, Индии, арабских народов. Они сосредоточили внимание на изучении художественных форм, жанровых и стилистических особенностей, истории жизни выдающихся писателей древности.

Эпоха Возрождения — новый этап развития Л. Идет борьба со схоластикой, изучается реальная жизнь,

народный язык, произведения и поэтика античного мира воскрешаются к новой жизни после забвения их в средние века. Этим заняты Данте, Боккаччо, Петрарка, Эразм Роттердамский. Среди поэтик, появившихся в 16 в., следует отметить книгу Ж. Дю Белле «Защита и прославление французского языка» (1549), в к-рой он провозглашает реальную жизнь и французский язык основой истинной поэзии. 17 век — это не только век классицизма, но и век Шекспира и Сервантеса, творческие открытия и эстетические высказывания к-рых оказывают огромное влияние на развитие мировой литературной мысли. В 1605 г. Бэкон в своем трактате «О достоинстве и усовершенствовании наук» впервые назвал историю лит-ры самостоятельной наукой. Сам термин «история лит-ры» вводится в науку в 1659 г. немецким ученым Ламбэком («Предвестник истории лит-ры»).

Постепенно складывается поэтика классицизма. Стихийные титанические характеры Шекспира и Сервантеса, к-рые пытались разрешать мировые проблемы, сменяются характерами пьес Корнеля, Расина, Мольера, стремящимися достичь определенной нормы. Нерасчлененная сложность шекспировских характеров уступает место расщепленным характерам классицистов, в к-рых борются психологические антитезы общественного и личного, разума и чувства, долга и страсти. В 1638 г. было опубликовано мнение Французской академии. В нем осуждается пьеса Корнеля «Сид» за непоследовательность: французский абсолютизм требует иск-ва, к-рое обслуживало бы его интересы. В 1674 г. Н. Буало, опираясь на творческий опыт Корнеля, Расина, Мольера, публикует трактат «Поэтическое иск-во», к-рый принято считать сводом правил классицизма. Буало пытается установить извечные законы «хорошего вкуса» в иск-ве на основе строгого рационализма: закон трех единств — места, времени и действия, закон абстрактной типизации, к-рой подчинено все индивидуальное, закон разграничения жанров на высокие и низкие, не допускающий смешения возвышенного и низменного, трагического и комического. Народное иск-во Буало третировал как варварское. Следует, однако, отметить, что теория Буало не охватывала всего богатства творчества великих мастеров классицизма. Это особенно ярко выявилось в 18 в., когда прогрессивные традиции классицизма, особенно его пафос гражданственности, были подхвачены Вольтером и другими писателями предреволюционной эпохи.

В 18 в. происходит своеобразная революция в лит-ре. Поэзия все больше оттесняется на второй план, на первый план выдвигается проза. Складываются эстетические теории Дидро, Ломоносова, Лессинга, Гердера, Гёте, Шиллера, Радищева. В 18 в. роман и повесть претендуют занять центральное место среди литературных жанров. Авторы романов (в особенности в Англии) стремятся через изображение будничной жизни проникнуть в ее сокровенный внутренний смысл.

18 век на Западе — век Просвещения. Убежденные, что мнения правят миром, просветители видели в иск-ве одно из средств изменения жизни. Поэтому и литературно-критическая мысль в 18 в. развивалась особенно интенсивно. В рамках Просвещения вырастают разные литературные направления, и каждое из них выдвигает своих теоретиков. Сложным путем развивается эстетика нового классицизма — от Поппа, Вольтера до М.-Ж. Шенье и т. н. «веймарского классицизма». В середине века возникает реакция на просветительский рационализм и нормативную эстетику классицистов — формируется сентиментализм. Теоретиками его выступают Юнг в Англии, писатели «бури и натиска» в Германии, Карамзин в России. Большое влияние на теорию и практику сентименталистов оказывает художественный опыт Стерна и Руссо.

Но особенно примечательно в теоретическом наследии 18 в. утверждение принципов реализма. Мировое значение имеют труды Дидро и Лессинга. В трактате «Лаокоон» (1766) Лессинг устанавливает принципы

разграничения разных видов иск-ва. Доказывая, что предмет живописи — тело, а предмет поэзии — действие, Лессинг настойчиво отстаивает активную роль лит-ры в об-ве. В центре внимания Дидро и Лессинга находятся драматургия и театр. Отвергая классицизм, они ведут борьбу за реалистическую драму. «Гамбургская драматургия» Лессинга (1767—1769) — образец просветительской критики 18 в., она содержит разбор нескольких десятков пьес современного Лессингу репертуара.

Значительна роль Гердера, в историко-литературных работах к-рого впервые появляется исторический подход к явлениям лит-ры прошлого. Гердер первым среди просветителей привлекает внимание к сокровищам устного народного творчества и выдвигает понятие народности как важнейшего критерия в оценке творчества великих писателей. В России сподвижник Петра I Феофан Прокопович ведет борьбу за национальную самобытность русского слова, а в конце века Радищев впервые связывает проблему воспитательной роли литературы с освободительной борьбой народа против угнетателей.

При разработке вопроса об изображении героя своего времени мыслители 18 в. вместо антиномии долга и чувства, разрабатываемой классицистами, выдвинули другую — личности и об-ва. Они впервые поставили проблему среды как эстетической категории. Дидро выдвинул требование анализа художественных типов в связи с теми положениями, в к-рых эти типы находятся. Подчеркивая значение среды для формирования характера, Дидро даже считал возможным не ставить характер в центр конфликтов пьесы («Рассуждение о драматургической поэзии», 1758).

Лессинг выступал против отвлеченной идеализации, против пренебрежения индивидуальным («Лаокоон», 1766).

Много было сделано в 18 в. и для рассмотрения других важных проблем Л. Писатели размышляли над теорией просветительского романа (Филдинг), бытовой драмы (Лилло), «мещанской драмы» (Дидро). Тредиаковский начал преобразование русского стихосложения на тонической основе («Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735). Ломоносов продолжил эту работу в статье «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739). Теория стилей была разработана еще в античности. Этому вопросу уделялось немало внимания и в другие эпохи. Однако Ломоносову в его «Предисловии о пользе книг церковных в российском языке» (1758) удалось сказать новое слово по вопросу о «трех штилях», к-рое имело большое значение не только для русского языкознания, но и для всей русской лит-ры.

О роли лит-ры и иск-ва как средства восстановления гармонической человеческой личности, разрушаемой буржуазным об-вом, писал Шиллер («Письма об эстетическом воспитании человека», 1795). В работах Гёте был заострен вопрос об отличии произведений лит-ры и иск-ва от простого копирования природы и общественной жизни, об обогащении духовной жизни человека средствами иск-ва («О правде и правдоподобии произведений иск-ва», 1797, «Коллекционер и его близкие», 1798—99).

Классики немецкого идеализма, выступившие в конце 18 и в нач. 19 в., разработали ряд важнейших проблем искусствознания. И. Кант, воюя с отвлеченным рационализмом Баумгартена и сенсуализмом английских просветителей, переносит центр внимания на анализ субъективной стороны художественного творчества и восприятия иск-ва. Эстетика Канта противоречива. Стремясь выявить особенности прекрасного, он говорит о чувстве незаинтересованности, отделяет иск-во от потребительских интересов, от категорий рассудка, видит в нем целесообразность без обозначенной цели, возможность нравиться всем без всякого понятия, и в то же время приходит к выводу, что прекрасное есть символ нравственно-доброго, что иск-во содействует культуре душевных проявлений в общественной жизни, по-своему борется за гармоническую личность против калечащего разделения труда (проблема иск-ва и ремесла).

Кант, разрабатывая теорию гения, проблему возвышенного, поставил вопрос о том, что эстетическая идея шире понятия, порой абсолютизировал специфику эстетического («Критика способности суждения», 1790). Фихте, следуя за Кантом, сделал еще больший акцент на субъективном начале, полагая, что иск-во должно раскрывать лишь внутреннюю красоту души гения, что основное в нем — субъективный дух, а чувственные образы имеют лишь второстепенное значение. Он еще резче подчеркнул отличие иск-ва от науки и морали. Субъективно-идеалистическая система Фихте оказала большое влияние на романтиков. Третий классик немецкого идеализма — Шеллинг на первое место выдвинул культ иррационализма, интуиции, а позднее и мистики. Иск-во, по Шеллингу, должно восстановить первоначальную гармонию между объективным и субъективным. Теоретическая деятельность одновременно сознательна и бессознательна. Художественное произведение, соединяя конечное и бесконечное, превосходит понятие, так как всегда шире обозначенного словом содержания, в нем как бы дремлет бесконечное количество замыслов, оно многозначно, и каждое его толкование, как думал Шеллинг, одинаково справедливо. Гегель в «Лекциях по эстетике» (1817—29) нарисовал грандиозную картину развития искусства как самодвижения Абсолютного духа. Древний Восток — родина символической формы иск-ва; здесь идеал и облик еще не совпадают друг с другом, из видов иск-ва преобладает архитектура. Античность утверждает классическую форму, в эту эпоху идеал адекватно выражается в скульптуре. В средние века и в новое время развивается романтическое иск-во. Идеал побеждает материю. Расцветают живопись, музыка, поэзия. Виды поэзии — эпос, лирику, драму — Гегель считал высшими формами иск-ва. Это идеалистическая схема развития иск-ва, но она пронизана пафосом историзма и диалектики, этим Гегель отличается и от Канта, и от Фихте, и от Шеллинга. Гегель противопоставлял два «состояния мира»: эпоху античной демократии — он называл ее «героическим существованием», когда индивидуальность могла проявить максимум самостоятельности и самодеятельности, находилась в гармоническом единении с природой и об-вом, и настоящее, «прозаическое существование», когда человек стал не целью, а средством, когда он теряет связь с общими интересами, его характер расщепляется, он занят преимущественно частными делами. Такое состояние мира ведет к упадку иск-ва. Иск-во как бы выходит за свои пределы, порывает с чувственным миром. Абсолютный дух следует к новой стадии — философии. Так Гегель осмысливает враждебность капитализма иск-ву. В работах Гегеля содержатся замечательные рассуждения о творческой индивидуальности, о характере, о стиле и т. д. Вопреки своей системе он впервые стал разрабатывать теорию романа, увидев в нем современную эпопею, где сливается воедино изображение частной жизни и широкого социального фона. В романе он увидел будущее лит-ры. Жизнь опровергла идеалистические домыслы Гегеля и подтвердила его гениальные догадки. 19 век стал веком торжества романа. В романтической поэтике конца 18 — первой трети 19 в. поставлен ряд новых вопросов. Теоретики романтизма выступали с резкой критикой классицизма и отвлеченного рационализма. Разочаровавшись в результатах буржуазной революции, они полагали, что вся история человечества — это история борьбы извечно существующих начал добра и зла. Они выдвинули на первый план проблему разрыва действительности и идеала, вечного движения и изменения, поэтику контрастов. В центре их внимания внутренний мир одинокой, часто титанической личности, противопоставленный пошлому миру. «Игра страстей» интересовала романтиков больше, чем доводы рассудка. Они по-своему разрабатывали проблемы психологического анализа. Теоретики романтизма часто противопоставляли интуицию разуму, полагая, что иск-во не должно считаться ни

с какими законами, что каждое произведение создает свои собственные законы. Романтическая ирония — это ирония над миром и над самим поэтом, бессильным воплотить свой идеал в жизнь, преодолеть прозу капиталистического мира. И в то же время романтики пытались силой иск-ва изменить серую жизнь. Многие вопросы в поэтике романтиков решались крайне противоречиво.

Так, напр., немецкие романтики поставили проблему народности иск-ва, разрабатывали принцип историзма, своеобразия национальных форм литературы, издавали и изучали фольклорные произведения и в то же время идеализировали средневековье и даже поэтизировали христианскую мораль (Арним, Эйхендорф и др.). Другое крыло романтиков, не утрачивая преемственной связи с просветительской эстетикой, стремилось связать задачи развития лит-ры с задачами освободительной борьбы (Байрон, Шелли). Манифестом французского демократического романтизма было предисловие В. Гюго к драме «Кромвель», где молодой писатель говорил о трех этапах развития мирового иск-ва: первобытном иск-ве, где господствовала лирика, воспевающая вечность, античность с эпосом, прославляющим историю, эпоха христианства с драмой, раскрывающей контрасты добра и зла и отражающей противоречия реальной жизни. Гюго ввел в Л. термин «гротеск», требуя от художника предельного сгущения красок при изображении явлений жизни. Своеобразен романтизм русской декабристской критики, отстаивающей связь лит-ры с освободительной борьбой, ее народность, национальную самобытность, высокий гражданский пафос (литературные обзоры А. А. Бестужева в альманахе «Полярная звезда» за 1823—25 гг., статья К. Ф. Рылеева «Несколько мыслей о поэзии», 1825, и др.).

Великий немецкий поэт Г. Гейне в работе «Романтическая школа» (1836) дал уничтожающую критику консервативных идей немецких романтиков, раскрыв их реакционную политическую сущность и в то же время не замалчивая того положительного, что внес романтизм в теорию и историю иск-ва.

Различные стороны теории критического реализма разработали сами основоположники этого метода. Все они, каждый по-своему, говорили о том, что иск-во не есть копия действительности, а ее творческое пересоздание, обнажающее закономерности реального мира. В 1823—25 гг. появился памфлет Стендаля «Расин и Шекспир». Его пафос — в историзме, в утверждении того, что прошлое — античность, классицизм — никогда не вернется, что нужно создавать новое иск-во — иск-во «детей революции» и войн начала века. Стендаль еще называет себя романтиком, но он понимает романтизм как умение изображать действительность. Иск-во для него — зеркало жизни. Писатель должен уметь изображать не только внешний мир, как Вальтер Скотт, но проникать в тайны психологии («Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская»). Современник Стендаля — Пушкин — показал и силу и ограниченность классицизма и романтизма. Пушкин разрабатывал принципы реализма (называя его истинным романтизмом) и народности, вопрос о типическом характере и роли русского национального языка в развитии лит-ры. По мнению Бальзака, художник должен обладать вторым зрением, к-рое открывало бы ему сущность вещей и событий. Бальзак преобразовал социальный роман: он призывал писателей анализировать не только отдельные события жизни, но и постигать жизнь во всех ее многообразных проявлениях как единый процесс. За помощью он обращается к выводам современного естествознания (предисловие к «Человеческой комедии», 1842). Бальзак много раздумывал над проблемами метода лит-ры (просветительской «лит-ры идей», романтической «литературы образов» и реалистической — «эклектической лит-ры», по его терминологии; см. «Этюд о Бейле»), над проблемами характера, его связи со средой и заостренного выделения ведущих черт, над проблемами конфликта. Гоголь в своих работах с особой силой подчеркнул моральную

ответственность писателя перед обществом, показал историческое значение для лит-ры открытий, сделанных Пушкиным, разработал поэтику отражения «обыкновенного», подчеркнул роль сатирического заострения и смеха в иск-ве, значения театра в жизни об-ва.

Успехи реализма позволили русским революционным демократам создать материалистическую теорию критического реализма. Белинский, Чернышевский, Герцен, Добролюбов, Некрасов, Салтыков-Щедрин создали оригинальную концепцию истории развития русской лит-ры и критики, связав историю лит-ры с историей освободительной борьбы (Белинский, Сочинения А. Пушкина, 1843—46, Обзоры современной литературы, 1840—47; Герцен, О развитии революционных идей в России, 1851; Чернышевский, Очерки гоголевского периода русской лит-ры, 1855—56). Революционные демократы видели отличие иск-ва от других видов духовной деятельности в том, что писатель мыслит образами, в к-рых неповторимое единичное и общее сопрягаются в нерасторжимом единстве. Лит-ра — это всегда отражение жизни с позиций определенного общественного идеала. Они вели борьбу с эпигонами классицизма и романтизма, с дидактизмом официальной народности. Вопрос о соотношении правды жизни и мировоззрения художника особенно волновал революционных демократов. Они вскрыли реакционную сущность теории «искусства для искусства» и доказали плодотворность влияния передовых идей для развития таланта и в этом аспекте разрабатывали проблему народности лит-ры (Добролюбов, «О степени участия народности в развитии русской лит-ры»). Они ратовали за передовое, действенное иск-во, помогающее революционной перестройке жизни, — эта идея лежала в основе их эстетики. Материалистическое переосмысление Чернышевским основных эстетических категорий — прекрасного, возвышенного, трагического, комического — оказало большое влияние на рассмотрение революционными демократами всех проблем Л. Много внимания уделяли революционные демократы анализу творчества Гоголя, видя в нем основные черты нового иск-ва: внимание к обыденному, к маленькому человеку, веру в высокие идеалы, обращенность к интересам демократического читателя. Вместе с тем вождь революционной демократии Чернышевский первый указал на важнейшую особенность творчества Льва Толстого, на открытие им «диалектики души». Глубокие и во многом точные оценки революционными демократами творчества Крылова, Грибоедова, Пушкина, Кольцова, Шевченко, Лермонтова, Некрасова, Островского, Тургенева, Достоевского, Салтыкова-Щедрина и др. писателей давно уже вошли во все учебники по истории лит-ры. Революционные демократы учили: критика должна давать не только социальный анализ произведений иск-ва, но и раскрывать их художественное своеобразие, определять их место в истории развития лит-ры и в современном литературном процессе, учить читателя правильно жить, благородно мыслить и бороться за счастье человечества.

Революционные демократы, как и просветители 18 в., видели в иск-ве единственную трибуну, с к-рой в крепостническом государстве можно было услышать слова о правде и справедливости. Вторая половина 19 в. — время блистательного развития русского критического реализма. Русские писатели — Тургенев, Толстой, Достоевский, Чехов — завоевывают мировое признание.

В эпоху, когда многие западные писатели склонялись к натурализму, Достоевский заявил, что в обыденности явлений, так же как и в казенном взгляде на них, он еще не видит реализма. Он сторонник «фантастических», т. е. исключительных ситуаций, когда раскрываются самые основы характеров и событий. Достоевский спорит и с теми писателями (как, напр., Стендаль), к-рые сопоставляют иск-во с зеркалом. В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, скорее видно, что оно никак на него не

смотрит. Подлинный же художник непременно виден сам в произведении, даже тогда, когда он этого не хочет. Развивая мысль Бальзака о двойном зрении художника, Достоевский говорит, что художник должен смотреть на мир не только, как говорили в старину, «глазами телесными», но и «духовным оком». Достоевский утверждает не только тип писателя, ответственного перед собой и об-вом, но и образ активного героя. Он не хочет верить, что человек бессилен перед средой, как думали натуралисты, что среда действительно может «заесть» человека. Нет, Достоевский думает, что человек, как бы он ни колебался между идеалом Мадонны и идеалом содомским, все же может сопротивляться среде и не перекладывать ответственности на силу объективных обстоятельств. Он хочет, чтобы его герои соотносили свои поступки с важнейшими событиями эпохи, чтобы они искали, мучительно раздумывали, страстно желали осуществления своей мечты. Достоевский сосредоточивал внимание на решении острейших вопросов современности, хотя на этом пути часто ошибался. Всю свою долгую творческую жизнь размышлял над путями развития лит-ры Лев Толстой. В 1897 г. вышла его работа «Что такое искусство?», в к-рой отразилась и сила и слабость великого художника. Изучив около семидесяти трудов по эстетике, начиная от Аристотеля и кончая современниками, Толстой отбрасывает все существующие определения иск-ва, полагая, что одни исходят из объективно-мистических представлений (Гегель, Шеллинг, Шопенгауэр), другие — из субъективистских (Кант и его последователи). Особенное возмущение вызывают у него теории декадентов и символистов. Толстой уверен, что существует только два иск-ва: иск-во праздных людей, видящих в нем забаву, недоступное народу (сюда же он относит и Шекспира и даже частично Пушкина), и иск-во народа. Иск-во для Толстого не только средство развлечения и наслаждения, а прежде всего особая форма человеческой деятельности, к-рая не может быть заменена другими формами, средство общения между людьми. Настоящий художник, полагал Толстой, должен открывать то новое, что еще никто не видел, не понимал, не чувствовал, но что радостно понимать и чувствовать всему человечеству. Художник должен так овладеть своим мастерством, чтобы во время творчества не думать о нем, как он не думает о правилах механики во время ходьбы. Наконец, произведение искусства должно обладать заразительностью, возбуждать в людях любовь к доброму и справедливому. Как известно, Толстой ошибался, но в своих рассуждениях об иск-ве он поднимал такие вопросы, к-рые волновали всех художников слова.

Либерально-буржуазное и академическое Л. второй половины 19 в. создало ряд направлений.

Биографическое направление середины века было представлено Сент-Бёвом. Его работы написаны под влиянием романтических теорий. В центре внимания Сент-Бёва — творческая личность отдельного писателя, не связанная никакими догмами и правилами, ни с каким литературным процессом. Через биографию писателя критик стремился проникнуть в его внутренний мир и мир его произведений. Сент-Бёв создал ряд интересных творческих портретов художников слова (Литературные портреты, в 3 т., 1844—52; Пор-Рояль, в 5 т., 1840—59).

Основоположником культурно-исторического направления был Ипполит Тэн. Он испытывал влияние Бокля, Огюста Конта, Дарвина. По его мнению, творчество писателя определяется тремя моментами: р а с о й, т. е. врожденными наследственными признаками, с р е д о й — влиянием климата, политической обстановкой, социальными условиями, м о м е н т о м, т. е. временем появления писателя, продолжающего дело его предшественников или открывающего новые пути (История английской лит-ры, 1863—65; Философия иск-ва, 1865—69). Позитивистский, буржуазно-объективистский метод Тэна оказал большое влияние на все Л. второй половины века,

в частности на теории натуралистов. В русле *культурно-исторической школы* (см.) вели свои исследования русские ученые 19—20 вв.: Пыпин, Тихонравов, Шахов, Стороженко, Котляревский, Ляцкий, Алексей Веселовский, Венгеров; каждый из них внес много нового в развитие литературной науки.

Натуралистическое направление в Л. проникнуто пафосом научной мысли. Натуралисты полагали, что естественные науки, прежде всего социальный дарвинизм и философия позитивизма, дают им верный ориентир, к-рый позволяет создавать предельно правдивые произведения иск-ва и верно оценивать их. Натуралистическое Л. преувеличивало значение среды, принижало значение личности. Натуралисты противопоставляли документ как факт творческому вымыслу как осознанию этого факта, т. е. недооценивали роль художника и его мировоззрения (манифест натурализма — «Экспериментальный роман» Золя, 1880). Элементы натурализма содержатся в эстетике многих позднее возникших декадентских школ, в частности американских прагматистов, в эстетике сюрреализма и т. п.

Сравнительно-историческое направление в центре внимания ставило вопрос о происхождении иск-ва. В 1859 г. Бенфей издал знаменитую «Панчатантру». Предисловие к ней заняло целый том. Здесь он изложил основы теории заимствования. По его мнению, древняя индийская лит-ра — единственный источник всех сказочных сюжетов. В основе изучения сравнительно-исторической школы — установление источников заимствованных сюжетов, а не социальные, национальные и эстетические особенности произведений. Крупнейшим представителем этого направления в России был А. Н. Веселовский («Из истории литературного общения Востока и Запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине», 1872). Другие труды Веселовского далеко выходят за рамки этого метода и вносят много интересного в теоретическую и историческую поэтику («Из истории эпитета», 1895; «Три главы из исторической поэтики», 1899; «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения», 1904). В 1862 г. появилась работа А. А. Потебни «Мысль и язык», к-рая положила начало в русском Л. психологическому направлению. Потебня стремился, в противоположность представителям культурно-исторической школы, изучать лит-ру в ее специфике, опираясь на разработанное им учение о художественном слове (см.: «Из записок по теории словесности», 1905). Видным представителем психологического направления был Д. Н. Овсянико-Куликовский, к-рый соединял принципы психологической школы с влиянием буржуазного социологизма («История русской интеллигенции», ч. 1—2, 1907). В 1907—23 гг. группа учеников Потебни и Веселовского издавала сборники «Вопросы теории и психологии творчества» (1—8).

В последней трети 19 в. и в нач. 20 в. складываются многочисленные и часто противоречивые школы декадентского иск-ва, отражающие кризис буржуазного сознания накануне больших социальных сдвигов и трагедию лучших представителей старого мира. Декаденты объявили себя врагами позитивизма, но в действительности вели борьбу против материалистического Л. и участия лит-ры в освободительном движении. Они считали себя защитниками специфики иск-ва, но часто, выхолащивая из него общественно-значимое содержание, защищали формализм, эстетство, право на беспочвенное экспериментаторство. Они опирались на учения Кьеркегора, Ницше, Шопенгауэра, Бергсона, Кроче (см. «Литературные манифесты русских модернистов», в кн.: «Русская лит-ра XX века. Дореволюционный период». Хрестоматия, сост. Н. А. Трифонов, М., 1971).

С середины 19 в., когда появился марксизм, начался новый этап в истории человечества. Заслуга Маркса и Энгельса заключается в том, что они раскрыли научные законы общественного развития, установили сложные взаимоотношения между экономическим базисом об-ва и его

надстройкой. Они рассматривали искусство как особый вид духовного освоения мира, установив его общность с другими видами духовной деятельности — философией, социологией, моралью — и отличие от них.

В трудах Маркса и Энгельса говорится об особенностях развития литературы и литературной борьбы на разных этапах истории человечества: в первобытном об-ве, в эпоху античности, во времена средневековья, Возрождения, в период классицизма, Просвещения, романтизма, критического реализма. Особенно много сделали основоположники марксизма для разработки проблемы реализма и центрального вопроса этого метода — проблемы типического характера в типических обстоятельствах.

Маркс и Энгельс много внимания уделяли вопросам мировоззрения художника, тенденциозности лит-ры, вопросам «шиллеризации» (герой — рупор идей автора) и «шекспиризации» (идеи автора раскрываются через систему художественных образов).

Оценки Марксом и Энгельсом творчества Гёте, Бальзака, разбор романа Эжена Сю «Парижские тайны», трагедии Лассаля «Франц фон Зикинген», романа Минны Каутской «Старое и новое» и повести Маргарет Гаркнесс «Городская девушка» раскрывают методологию марксистского анализа литературных произведений и помогают разрешению важнейших проблем Л., в частности вопросов об особенностях реализма и сложности мировоззрения писателя, об отношении современного писателя к истории, народности и классовости, об идейности и образности, о соотношении индивидуального и типического, об идеализации и типизации, о трагических коллизиях. Героя своего времени, как сказано было классиками марксизма в другой работе, нужно изображать суровыми рембрандтовскими красками во всей его жизненной правде, а не с котурнами на ногах и ореолом вокруг головы, как это делалось в нек-рых описаниях того времени. Капиталистическое об-во, подчеркивали классики марксизма, враждебно нек-рым отраслям духовного производства, напр. иск-ву и поэзии. Но иск-во не умирает. Маркс и Энгельс говорили о лит-ре будущего коммунистического об-ва, когда исчезнет частная собственность, уйдет в прошлое самое понятие об отчуждении и наступит полная эмансипация всех человеческих чувств и свойств, полное развитие индивидуальностей, ничего общего не имеющих с буржуазным индивидуализмом. Тогда иск-во станет достоянием всех, и каждый, в ком есть искра таланта, может развить его в меру своих сил и способностей. Вот тогда-то и произойдет полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла в лит-ре и иск-ве с шекспировской живостью, говорили основоположники марксизма.

Последователи Маркса и Энгельса немало сделали для пропаганды марксистского Л. Так, П. Лафарг выступил с критикой буржуазной теории свободы творчества, независимости художника от социальной борьбы, против теории «искусства для искусства», формализма и натурализма, хотя он и несправедливо оценивал творчество Гюго и Золя. Представляют интерес работы Ф. Меринга, в к-рых он пытался с марксистских позиций рассматривать основные проблемы лит-ры, вести борьбу с упадочными течениями. Крупным марксистским литературоведом был Г. В. Плеханов. Он пропагандировал и анализировал наследство революционных демократов, стремился с марксистских позиций рассмотреть вопрос о происхождении иск-ва, о классовой борьбе в иск-ве 17—20 вв., непримиримо относился к декадентам, дал ряд интересных оценок творчества Горького.

Марксизм оказал нек-рое влияние и на труды ряда исследователей лит-ры первой трети 20 в., к-рые пытались соединить с марксистским учением принципы культурно-исторического направления (Соловьев-Андреевич Е., Опыт философии русской лит-ры, 1905; Коган П., Очерки по истории западноевропейской лит-ры, т. 1—3, 1903—10; Очерки по истории новейшей русской

лит-ры, т. 1—3, 1908—12; Фриче В., Очерк развития западных литератур, 1906; Социология иск-ва, 1926; Сакулин П., Социологический метод в лит-ведении, Л., 1925; Русская лит-ра, ч. 1—2, 1928—29). Ленин обогатил марксистское Л. новыми открытиями. В 1905 г. появилась статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная лит-ра». В этой работе Ленин поставил основные вопросы современной эстетики. Она пронизана пафосом перерастания буржуазно-демократической революции в социалистическую. Ленин указывал, что освобождение от крепостнической цензуры, буржуазный литературный карьеризм и индивидуализм, торгашеские отношения не могут дать подлинной свободы художнику. Выдвинув принцип коммунистической партийности лит-ры и иск-ва, Ленин показал его органическую связь с важнейшими проблемами теории иск-ва — вопросом об эстетическом идеале, о свободе художника, о народности его творчества, о традициях и новаторстве иск-ва, служащего современности, о специфике иск-ва, к-рая дает большой простор личной инициативе, индивидуальным склонностям писателя, его мыслям и фантазии, форме и содержанию его произведений. Ленин дал непревзойденный анализ творчества одного из самых сложных писателей мира — творчества Льва Толстого, показав, что противоречия его политических, философских и эстетических взглядов по-своему отражали противоречия русской революции. В статьях о Толстом Ленин, в частности, показал методологическое значение решения вопроса о сложном единстве объективных и субъективных начал в иск-ве: эпоха подготовки революции благодаря гениальному освещению Толстого выступила как шаг вперед в художественном развитии всего человечества. Ленину принадлежит честь открытия социального, национального и мирового значения творчества основоположника социалистического реализма Горького. В трудах Ленина содержатся меткие и точные оценки творчества многих русских и зарубежных писателей. Работы, письма и высказывания Ленина дают литературоведам ключ для анализа проблем специфики лит-ры, единства содержания и формы, общего и индивидуального в художественном образе, помогают раскрыть безграничные возможности художественного метода реализма и бесплодность формалистских теорий, определить задачи марксистско-ленинской критики на разных этапах развития революции.

Многие проблемы марксистско-ленинского Л. разрабатывали критики-коммунисты. В. Воровский выступил с критикой декадентства, с защитой принципов революционно-демократической критики и завоеваний критического реализма, высоко оценивал творчество Горького («О буржуазности модернистов», 1908; «Базаров и Санин», 1909; «Максим Горький», 1910; «Леонид Андреев», 1910). А. Луначарскому пришлось преодолевать влияние позитивизма, сказавшееся на его первых работах («Основы позитивной эстетики», 1904). В лучших дореволюционных статьях он вел борьбу с декадансом, раскрывал влияние революции и передового мировоззрения на развитие культуры, защищал ленинский принцип партийности («Диалог об иск-ве», 1905; «Задачи социал-демократического художественного творчества», 1907; «Письма о пролетарской лит-ре», 1914).

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую эпоху в истории человечества. Уже в первые годы Советской власти Ленин с особой остротой поставил вопрос о народности иск-ва, подчеркивая его специфические особенности как синтетической формы отражения жизни и воздействия на нее. Иск-во, говорил Ленин, должно принадлежать народу, быть понятно массам и любимо ими. Оно должно объединять чувства, мысль, волю масс, пробуждать и развивать в них художников. Это способен сделать только такой художник, к-рый не стоит на одном уровне с читателем, а видит и знает больше его. Чтобы создать всенародное иск-во, необходимо одновременно приближать иск-во к народу и народ

к иск-ву, т. е. поднимать культурный уровень трудового народа, развивать его эстетические способности. Ленин ставил большие задачи перед художниками. Революция освободила их от экономической и идейной зависимости от эксплуататорских классов, дала им возможность свободного творчества, но партия, ответственная за духовное здоровье народа, должна была руководить процессом развития иск-ва, не стесняя его художественного многообразия.

Один из острых вопросов, к-рый встал перед молодым советским Л., был вопрос о традициях и новаторстве при создании новой лит-ры. Руководители массовой организации писателей и художников — Пролеткульта — полагали, что новая лит-ра должна отражать жизнь нового об-ва и не иметь ничего общего с тем иск-вом, к-рое было создано до революции. Эти заблуждения в разной мере разделяли позднее и многие критики «Лефа» и РАППа. Ленину и партии пришлось разъяснить им, что созданное при эксплуататорском об-ве иск-во отнюдь не отражало взглядов на мир самих эксплуататоров, что коммунизм можно создать только тогда, когда овладеешь всеми богатствами культуры прошлого. Не менее сложным вопросом Л., не потерявшим значения в наши дни, был вопрос о соотношении содержания и формы в художественном произведении. Как известно, культурно-историческая школа, сложившаяся еще во второй половине 19 в., не вычленяла произведения художественной лит-ры из ряда других памятников письменности, не раскрывала ее своеобразия. С критикой этих теорий выступили модернисты, перенося центр внимания на художественную форму, оторвав ее от содержания, односторонне абсолютизируя ее. Незадолго до революции в России возникло Об-во по изучению поэтического языка (ОПОЯЗ). Члены этого об-ва за основу изучения художественного произведения брали слово, трактуемое с формалистических позиций. В своих выводах они опирались преимущественно на поэзию русского футуризма. В 1919 г. работы этой группы были объединены в сборниках «Поэтика», где были развиты идеи о «самовитом слове», об остранении, об иск-ве как приеме, о замедленной композиции и т. д. Теории формалистов оказали влияние на нек-рых членов литературной группы «Серапионовы братья», на критиков «Лефа», конструктивистов. В дискуссиях середины 20-х гг., в к-рых принимали участие Луначарский и др. советские критики, была раскрыта идейная несостоятельность формалистических теорий. Многие литературоведы и языковеды, примыкавшие к этой школе или близкие к ней, создали позднее ценные труды по исследованию художественного слова и художественной формы (Эйхенбаум, Тынянов, Виноградов, Жирмунский, Томашевский, Волошин, Бахтин, Гуковский, Гинзбург, Гофман, Винокур).

Ведущее место в Л. 20-х гг. занимало направление, к-рое можно условно назвать социологическим. Литературоведы и критики этого направления глубоко верили в то, что наступила новая эпоха человеческой жизни, эпоха, призванная создать невиданное иск-во, проникнутое самыми передовыми идеями века. Они всеми средствами подчеркивали социальную роль этого иск-ва в борьбе со старым миром, за утверждение нового строя, сами страстно разоблачали буржуазное искусствознание, декадентские теории, формализм (Луначарский, Лебедев-Полянский и мн. др.). В этой яростной борьбе представители социологического направления допускали серьезные ошибки: одни из них слишком прямолинейно связывали иск-во с экономическим базисом (Фриче), другие демагогически третировали писателей — т. н. попутчиков, идущих навстречу революции, и предпочитали административные меры воздействия методам убеждения (рапповцы), третьи преувеличивали значение «социального заказа» и «лит-ры факта» (лефовцы), многие из них считали эстетические взгляды Плеханова единственным источником марксистской эстетической мысли; нек-рые из литераторов не преодолели влияния культурно-исто-

рической школы (Сакулин, Львов-Рогачевский, Келтуяла). Переверзев трактовал иск-во как непосредственное отражение только классовых представлений художников. Если сторонники формального метода занимались преимущественно словом и отчасти структурой художественных произведений, то социологическое направление делало акцент на социально-психологическом анализе, часто подменяя анализ произведения иск-ва лишь тематическим анализом. Однако при всех ошибках представителей этого направления, к-рые привели к формированию вульгарного социологизма в Л., нельзя забывать и об их заслугах, о социальном пафосе их работ, о наступательном духе в борьбе за новое иск-во, о первых попытках новой критики построить широкие концепции историко-литературного процесса (Луначарский, Фриче, Сакулин и др.). Несколько иные позиции занимали Воронский и группа «Перевал». Они не считали себя новаторами, как формалисты и социологи, они довольствовались ролью продолжателей, они изучали иск-во как средство познания, акцентировали внимание на анализе художественных образов. Однако Воронский, отчасти под влиянием троцкистских идей, стал скептически относиться к возможности создания пролетарской культуры, недооценивал роль мировоззрения художника, делая уступки интуитивистским теориям (бергсонианство). Партия помогала деятелям лит-ры найти правильный путь служения народу. В резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной лит-ры» (1925) партия высказалась за свободное соревнование художников, за то, чтобы критика продолжала вести беспощадную борьбу с врагами, но бережно воспитывала близких ей людей, изгнав из своего обихода тон литературной команды. С конца 20-х гг. и особенно в 30-е гг. советское Л. обратилось к более пристальному изучению трудов и высказываний Ленина по вопросам лит-ры. В 1931—33 гг. впервые были опубликованы на русском языке письма Маркса и Энгельса к Лассалю по поводу его трагедии «Франц фон Зикинген», письма Энгельса к Каутской и Гаркнесс о реализме. Все это подняло литературоведческую мысль на новую высоту.

В эти годы создались условия для консолидации литературных сил в стране. Рамки отдельных литературных группировок, особенно РАППа, оказались узкими для творческого роста писателей, литературоведов и критиков. ЦК ВКП(б) в 1932 г. принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». РАПП и другие литературные группы были распущены. Был создан единый Союз советских писателей. В 1934 г. состоялся Первый Всесоюзный съезд советских писателей, к-рый принял устав Союза писателей, где социалистический реализм был определен как основной метод советской художественной лит-ры и литературной критики.

Вопрос о новом художественном методе волновал всех советских писателей и критиков еще в 20-е гг. Советские литературоведы в своих лучших работах, опираясь на опыт развития художественной лит-ры, оказывали огромную помощь в творческих исканиях художников слова, в осмыслении путей дальнейшего развития передового иск-ва современности. Писатели и критики напряженно раздумывали над тем, как наиболее точно и перспективно определить тот метод, к-рый складывался в советском иск-ве. В 20-х гг. термин «метод» употреблялся редко, чаще говорили о «стиле». Даже в резолюции ЦК в 1925 г. было сказано о необходимости создания стиля, соответствующего эпохе, к-рый обеспечивал бы творческое многообразие советской лит-ры. Однако творческие поиски термина продолжались непрерывно. В самих наименованиях ощутимо акцентировалось внимание на тех или других сторонах нового метода: в 1923 г. Маяковский говорил о «тенденциозном реализме», в 1924 г. Алексей Толстой — о «монументальном реализме», Луначарский — о «социальном реализме», А. Лежнев — о «диалектическом реализме» и т. д. Во второй половине

20-х гг. укрепился термин «пролетарский реализм», близкий по содержанию к термину «социалистический реализм». Почти во всех рассуждениях о новом методе на протяжении всех 20-х гг. вставал вопрос о правильном отражении лит-рой не только сущего, но и желаемого, что должно было определить активную позицию писателя в общественной жизни, и тогда же встал вопрос о многообразных формах советского иск-ва. «Революция смела, — писал в 1926 г. Луначарский. — Она любит новизну, она любит яркость... она охотно принимает те расширения реализма, которые, в сущности, вполне лежат в ее области. Она может принять фантастическую гиперболу, карикатуру, всевозможные деформации, если эти деформации...» служат именно выявлению внутренней реальной сущности путем художественного преображения. «Если для эффективного выявления известной социальной черты необходимо изобразить ее совершенно непохожей на ее реальное проявление, но так, что искаженный и карикатурный образ вскрывает как раз то, что, скажем, скрыто за ее внешним благообразием и безразличностью, то это прием, конечно, глубоко реалистический» (Собр. соч., т. 3, 1964, с. 300—301). Большой вклад в советское Л. внесли советские писатели, прежде всего Горький. Блестящий знаток мировой лит-ры, Горький во многих статьях и письмах дореволюционного и советского периода говорил о передовой идейности советской лит-ры, о связи ее с освободительным движением, о многообразии ее художественных форм и своеобразии отдельных талантов, о ее народности, органически и оригинально сочетая решения философских, социально-политических, этических и эстетических проблем. Горький полагал, что роль буржуазии в истории создания духовной культуры прошлого сильно преувеличена и, наоборот, роль народа сильно преуменьшена. Поэтому с особым вниманием он советовал изучать произведения народного творчества, исследовать влияние труда на мастеров иск-ва. Иск-во для Горького было не только своеобразной формой познания мира, но и мощным орудием его изменения. Действенность иск-ва, оплодотворенного передовой идейностью, Горький подчеркивал и в своих размышлениях о социалистическом реализме, когда говорил о перспективном мышлении художника, о трех действительностях — прошлого, настоящего и будущего, к-рые должен ощущать художник, о сочетании реалистических и романтических начал в новом методе, о новом герое, строителе нового об-ва, организующем трудовые процессы и организуемом процессами труда, о творческом отношении людей к жизни и т. д. Горький высоко ценил свободу творчества, но резко противопоставлял ее «свободе чудачеств» в иск-ве, идейной разнузданности, пренебрежительному отношению к др. людям. С этих позиций он критиковал модернистов и тех художников, к-рые попадали под их влияние.

С высокой трибуны съезда писателей Горький с радостью говорил о том, что советские писатели искренне признали правду нашей партии единственной настоящей правдой. «Я высоко ценю эту победу, — ибо я, литератор, по себе знаю, как своевольны мысль и чувство литератора, к-рый пытается найти свободу творчества вне строгих указаний истории, вне ее основной, организующей идеи» (Собр. соч., т. 27, М., 1953, с. 338). Горький советовал критикам не заниматься только социальной педагогикой, но и помогать писателям овладевать мастерством, говорить с ними на профессиональном языке и помнить, что «наше творчество должно остаться индивидуальным по формам и быть социалистически ленинским по смыслу его основной, руководящей идеи» (там же, с. 340). Много плодотворных суждений об основных чертах советской лит-ры содержится и в работах др. советских писателей. На Западе (в т. ч. в критике социалистических стран) часто утверждают, что 20-е годы были золотым веком развития советского Л., а 30-е — периодом его упадка. Факты опровергают эту легенду. 30-е годы — это годы плодотворных творческих

дискуссий: о языке в 1934 г., о романе в 1935 г., о вульгарном социологизме и формализме в 1936 г., о методе и мировоззрении и мн. др. проблемах. Для дальнейшей разработки проблемы народности лит-ры (этот термин почти не употребляли в 20-е гг.) и борьбы с вульгарным социологизмом особое значение имели постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 16 мая 1934 г. «О преподавании гражданской истории в школах СССР» и передовая газеты «Правда» от 8 августа 1936 г. «Привить школьникам любовь к классической лит-ре». Не утихали дискуссии о методе социалистического реализма, о его мировом значении, о роли его в мировом литературном процессе (в 20-е гг. такой вопрос не разрабатывался). Внимание исследователей привлекают классики мировой эстетической мысли. Идут споры об идейном единстве советских писателей и своеобразии их художественных стилей. Разумеется, обстановка культа личности накладывала определенный отпечаток на нек-рые дискуссии (напр., на дискуссии о формализме), но в целом литературоведческая мысль 30-х гг. сделала немало полезного. Расширился сам круг исследуемых проблем. Не только вопросы языка и стилистики, не только проблемы социально-воспитательной роли лит-ры, но и вопросы метода, стиля, литературного процесса, жанров, композиции, художественного образа стали предметом исследования. К этому времени относятся попытки Л. Тимофеева (1934) и Г. Поспелова (1940) построить общую «Теорию лит-ры», появляются советские учебники по истории древней лит-ры (Н. Гудзия), фольклора (Ю. Соколова), русской лит-ры 18 в. (Г. Гуковского), русской лит-ры 19 в. (А. Цейтлина), русской лит-ры 20 в. (Б. Михайловского), истории западноевропейской лит-ры нового времени в трех томах (Ф. Шиллера). В 30-е гг. были опубликованы значительные работы зарубежных марксистов по теории лит-ры (Р. Ф о к с, Роман и народ, 1937, и др.).

В годы Великой Отечественной войны советские литературоведы и критики помогали своему народу бороться с фашистской пропагандой. Многие из них находились в действующей армии. Исследуя патриотические и освободительные идеи родной лит-ры, они стремились, по крылатому выражению Алексея Толстого, помочь строить крепость невидимую, крепость души народной. Эта крепость оказалась несокрушимой.

В первые послевоенные годы были приняты решения ЦК партии по вопросам лит-ры, кино, театра, драматургии и музыки. Эти послевоенные постановления со всей резкостью и прямотой поставили вопрос о партийности и народности нашего иск-ва и критики на новом этапе развития, о борьбе с аполитичностью и чуждыми советскому обществу течениями, о значении революционно-демократической эстетики для решения коренных проблем современного Л.

Начало нового этапа развития советского Л. следует датировать серединой 50-х гг., когда страна ставила перед собой новые задачи. Советские литературоведы с большим вниманием обратились к анализу тех внутренних специфических законов, к-рыми живет иск-во, правдиво отображающее жизнь, и к-рые делают его действенным средством общественной борьбы.

Важным явлением литературной жизни 50-х гг. была дискуссия о реализме в мировой лит-ре, проведенная в 1957 г. На этой дискуссии была подвергнута критике вульгарно-социологическая теория — реализма-антиреализма, отождествляющая всякое большое иск-во с реализмом, были сделаны плодотворные попытки установить периодизацию развития реализма, показать сильные и слабые стороны романтизма и других творческих направлений. После второй мировой войны в мире произошли невиданные изменения: ряд государств стал на социалистический путь развития, возникли новые государства, народы к-рых сбросили ярмо колониальной зависимости. Появилась настоятельная необходимость по-новому осмыслить путь развития всего мирового иск-ва, переоценить устаревшие концепции, включить в сферу

исследования лит-ры и Л. тех народов Азии, Африки, Латинской Америки, к-рых европейцы почти не знали. Советские ученые вместе с прогрессивными учеными всех стран, обогащенные новым материалом, стремятся построить научную концепцию мировой лит-ры, показав особенности развития и судьбы социалистического реализма, критического реализма, т. н. левого иск-ва и буржуазной лит-ры на современном этапе. Во второй половине 50-х и нач. 60-х гг. особое значение приобрел вопрос о борьбе реализма с разными школами модернизма. Наши идейные противники навязывали всем странам единую схему развития лит-ры: от классического критического реализма через различные направления модернизма к современному иск-ву. Они всячески подчеркивают роль «духовных отцов» модернизма — Пруста, Джойса и Кафки — в становлении современной лит-ры, говоря о «едином стиле» современного иск-ва, будто бы независимого от социальных условий жизни различных народов. Советские писатели и литературоведы выступили с критикой этой концепции во время заседания Европейского общества писателей в Ленинграде в 1963 г. и во время дискуссии о современных вопросах реализма и модернизма в 1965 и 1966 гг. в Москве.
В 50—60-е гг. заметно оживилось изучение западных и восточных литератур и литературных теорий, новых явлений социалистического и критического реализма, в частности лит-ры т. н. «потерянного поколения». Углубилась критика фрейдистских, интуитивистских, позитивистских, теологических, экзистенциалистских теорий, школы «потока сознания», школы «нового романа» и др. литературных концепций.
В 50—70-е гг. прошли очередные Всесоюзные съезды советских писателей (Второй в 1954 г., Третий в 1959 г., Четвертый в 1967 г., Пятый в 1971 г.), на к-рых обсуждались важнейшие вопросы лит-ведения. Советские литераторы подчеркнули свою приверженность к проверенному всем опытом развития нашего иск-ва методу социалистического реализма, принципам партийности, народности и др. незыблемым идейным основам советской лит-ры, к-рые открывают неограниченные возможности для новаторских поисков. Значительными событиями научной жизни 60-х гг. были дискуссии и научные конференции, посвященные современным проблемам реализма и модернизма (1964), актуальным проблемам социалистического реализма (1966), Великой Октябрьской социалистической революции и мировой лит-ре (1967), Горькому и современности (1968), роли Ленина в развитии иск-ва и лит-ведения (1970). Во всех этих дискуссиях и научных конференциях обсуждались коренные идейно-теоретические творческие проблемы современного советского и зарубежного лит-ведения. Большое внимание было уделено анализу проблем социалистического реализма и выявлению его роли в современном мировом литературном процессе. Советские литературоведы углубили наше представление об особенностях художественного метода, о борьбе и взаимовлияниях различных методов на современном этапе, о соотнесенности социалистического иск-ва и социалистического реализма, о реализме и романтизме, о многообразии индивидуальных стилей писателей, о границах условности в иск-ве, о соотнесенности утверждающих и критических начал в поэтике социалистического реализма, о национальном своеобразии иск-ва и его интернациональном пафосе и др. Принимая активное участие в обострившейся идеологической борьбе современности, советские литературоведы раскрыли враждебную сущность буржуазной и ревизионистской теории конвергенции, т. е. попытки «наведения мостов» между буржуазной и советской культурами, выступали против сглаживания противоречий между советской и буржуазной идеологией, против проповеди «абсолютной» свободы художников, будто бы независимых от об-ва, против либеральной «гуманизации» социализма, против утверждения будто бы вечной оппозиционности художника любому социальному строю и других современных реак-

ционных теорий. В 60-е гг. советскими литературоведами была сделана попытка синтезировать теоретическую и историческую поэтику в трехтомнике «Теория лит-ры. Основные проблемы в теоретическом освещении 1962—1965 гг.». История советского лит-ведения была освещена в трехтомной «Истории русской советской лит-ры» (1958—61), подробнее — во втором исправленном и дополненном четырехтомном издании этого труда (1967—71) и в новом двухтомнике «Очерки истории русской советской журналистики» (1966—68), а также в ряде сборников, анализирующих пути советского лит-ведения за 50 лет. О том, какое значение приобрели в нашем государстве лит-ра, иск-во, Л., можно судить по тому, что в Программе Коммунистической партии, принятой на XXII съезде партии в 1961 г., специальный раздел посвящен проблемам дальнейшего повышения воспитательной роли лит-ры и иск-ва, в нем сказано об основных чертах и направлениях развития лит-ры в период строительства коммунизма.

Близится к завершению издание Краткой литературной энциклопедии, ведется работа по подготовке всемирной истории лит-ры, выходят тома истории советской многонациональной лит-ры, появляются монографии, посвященные важнейшим вопросам теории лит-ры и анализу творчества крупнейших писателей прошлого и современности. Советские литературоведы, пытаясь соединить взыскательность с тактом, стремятся создать такие труды, к-рые помогали бы духовному росту строителей коммунистического об-ва.

XXIV съезд отметил возрастающую роль лит-ры в создании духовного богатства нашего об-ва. В резолюции по Отчетному докладу сказано: «Политика партии в вопросах литературы и искусства исходит из ленинских принципов партийности и народности. Партия стоит за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе социалистического реализма. Она высоко ценит талант художника, идейную коммунистическую направленность его творчества, непримиримость ко всему, что мешает нашему продвижению вперед. Необходимо, чтобы наша литературно-художественная критика активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей» («Материалы XXIV съезда КПСС», М., 1971, с. 207). Духом решений XXIV съезда проникнуто январское постановление «О литературно-художественной критике».

Наиболее полный обзор библиографических работ по Л. предреволюционных лет и особенно советского периода дан в книге Н. П. Бельчикова «Пути и навыки литературоведческого труда» (М., 1965, с. 97—150).

Лит.: Труды по теории лит-ры: Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1—2, М., 1957; Ленин В. И., О лит-ре и иск-ве, 4 изд., М., 1969; Шиллер Ф., Ф. Энгельс как литературный критик, М. — Л., 1933; Лифшиц М., Вопросы иск-ва и философии, М., 1935; Фридлендер Г., К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы лит-ры, М., 1962; Иезуитов А. Н., Вопросы реализма в эстетике Маркса и Энгельса, Л. — М., 1963; Мейлах Б., Ленин и проблемы русской лит-ры конца XIX — нач. XX в., 3 изд., Л., 1956; Ленин и лит-ра, М., 1963; Плеханов Г. В., Иск-во и лит-ра, М., 1948; Воровский В. В., Литературно-критические статьи, М., 1956; Луначарский А. В., Собр. соч., т. 1—8, М., 1963—65; История эстетики в 5 т., т. 1—2, М., 1962—64; Кант И., Критика способности суждения, т. 5, М., 1966; Шиллер Ф., Статьи по эстетике, М. — Л., 1935; Гегель Г., Лекции по эстетике, кн. 1—3, Соч., т. 12—14, М., 1938—58; Литературные теории немецкого романтизма, Л., 1934; Литературные манифесты французских реалистов, Л., [1935]; Русские писатели о литературном труде (XVIII—XX вв.), т. 1—4, Л., 1954—56; Белинский В. Г., Собр. соч., т. 1—3, М., 1948; Герцен А. И., Об иск-ве [Художественные произведения и отрывки из статей, писем и дневников], 1954; Чернышевский Н. Г., Полн. собр. соч., т. 1—16, М., 1939—53; Добролюбов Н. А., Собр. соч., т. 1—3, М., 1950—52; Литературные манифесты. От символизма к Октябрю, 2 изд., М., 1929; Горький М., О лит-ре. Литературно-критические статьи, М., 1955; О писательском труде. Сб. ст. и выступлений советских писателей, М., 1955; Федин К., Собр. соч., т. 9 — Писатель. Искусство. Время, М., 1962; Тимофеев Л. И., Основы теории лит-ры, 4 изд., М., 1971; Абрамович Г. Л., Введение в лит-ведение, М., 1970; Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении [кн. 1 — 3], М.,

1962—65; Проблема реализма в мировой лит-ре. (Материалы дискуссии о реализме в мировой лит-ре), М., 1959; Творческий метод. Сб. ст., М., 1960; Социалистический реализм и классическое наследие. (Проблема характера), М., 1960; Генезис социалистического реализма в литературах стран Запада. Сб. ст., М., 1965; Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Сб. ст., М., 1962; Художественный метод и творческая индивидуальность писателя, М., 1964; Днепров В., Проблемы реализма, Л., 1960; Петров С. М., Реализм, М., 1964; Чичерин А. В., Возникновение романа-эпопеи, М., 1958; Ревякин А., Проблема типического в художественной лит-ре, М., 1959; Эльсберг Я., Вопросы теории сатиры, М., 1957; Виноградов В. В., О языке художественной лит-ры, М., 1959; Виноградов В. В., Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963; Ломидзе Г., Единство и многообразие. Вопросы национальной специфики советской лит-ры, М., 1963; Тимофеев Л., Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958.
Актуальные проблемы социалистического реализма, М., 1969; Марков Д., Генезис социалистического реализма, М., 1967; Сучков Б., Исторические судьбы реализма, 2 изд., М., 1970; Щербина В., Пути иск-ва, М., 1970; Овчаренко А., Социалистический реализм и современный литературный процесс, М., 1968; Петров С., Возникновение и формирование социалистического реализма, М., 1970; Ломидзе Г., Интернациональный пафос советской лит-ры, М., 1967; Гей Н., Пафос социалистического реализма, М., 1970; Ковалев В., Многообразие стилей советской лит-ры, М., 1967; Метченко А., Формирование теории социалистического реализма, М., 1967; Барабаш Н., О народности, М., 1970; Советское лит-ведение за 50 лет. Сб., М., 1968; Машинский С., Пути и перепутья, в его кн.: Наследие и наследники: Ленинское наследие и лит-ра XX в. Сб., М., 1970; Щербина В., Ленин и вопросы лит-ры, М., 1967; Эльсберг Я., Ленинское наследие, жизнь и лит-ра, М., 1969; К. Маркс и актуальные вопросы лит-ведения и эстетики. Сб., М., 1969; Горький и современность. Сб., М., 1969; Храпченко М., Творческая индивидуальность писателя и развитие лит-ры, М., 1970; Лихачев Д., Поэтика древнерусской лит-ры, 2 изд., М., 1971; Проблемы типологии реализма. Сб., М., 1969; Бушмин А., Методологические вопросы литературоведческих исследований, М., 1970.
Труды по истории лит-ры и литературной критики: История русской критики, т. 1—2, М.—Л., 1958; История русской лит-ры, т. 1—10, М.—Л., 1941—54; История русской лит-ры, под ред. Д. Д. Благого, т. 1—3, М.—Л., 1958—64; Лихачев Д. С., Человек в лит-ре древней Руси, М.—Л., 1958; Благой Д. Д., История русской лит-ры XVIII в., 4 изд., М., 1960; История русского романа, т. 1—2, М.—Л., 1962—64; История английской лит-ры, т. 1—3, М.—Л., 1943—58; История французской лит-ры, т. 1—4, М.—Л., 1946—63; История русской советской лит-ры, 2 изд., т. 1—4, М., 1967—71; Мотылева Т., Иностранная лит-ра и современность, М., 1961; Затонский Д., Век двадцатый. Заметки о литературной форме на Западе, К., 1961; Тимофеев Л. И., Советская лит-ра. Метод, стиль, поэтика; М., 1964. Труды по зарубежному лит-ведению: Верли М., Общее лит-ведение, пер. с нем., М., 1957; Современная книга по эстетике. Антология, пер. с англ., М., 1957; Егоров А., О реакционной сущности современной буржуазной эстетики, М., 1961; О современной буржуазной эстетике. Сб. ст., в. 1—3, М., 1963—72; Иващенко А. Ф., Заметки о современном реализме, М., 1961; Современные проблемы реализма и модернизма, М., 1965; Конрад Н., Восток и Запад, 2 изд., М., 1972; Вейман Р., «Новая критика» и развитие буржуазного лит-ведения, пер. с нем., М., 1965; Эльсберг Я., Современная буржуазная литературная теория, М., 1972.

А. Мясников.

ЛИТО́ТА (от греч. litótēs — простота, малость, умеренность) — троп, противоположный *гиперболе* (см.). Л. — это образное выражение, оборот, в к-ром содержится художественное преуменьшение величины, силы, значения изображаемого предмета или явления. Л. есть в народных сказках: «мальчик с пальчик», «избушка на курьих ножках», «мужичок с ноготок».

К Л. часто обращался Н. Гоголь: «Такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить» (Н. Гоголь).

Лит.: Томашевский Б., Стилистика и стихосложение, Л., 1959.

И. Трофимов.

ЛОГАЭ́ДЫ (от греч. lógos — слово и aoidḗ — песнь) — в метрическом стихосложении стихи, образованные сочетанием четырехдольных стоп (дактиль, анапест) с трехдольными (ямб, хорей); ритм в таком стихе был менее ровен, чем в обычном стихе из равнодольных стоп, отсюда — название. Широко употреблялись Л. в лирике и в хоровых частях трагедий. В тоническом стихосложении — стихи, в которых ударения располагаются внутри стиха с неравными слоговыми промежутками, и это расположение ударений повторяется из стиха в стих. Употребляются почти исключительно в пе-

реводах античной и восточной поэзии. Пример (схема

◡◡ — ◡◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

— тоническая имитация античного «фалекиева стиха»):

Будем жить и любить, моя подруга,
Болтовню стариков ожесточенных
Будем в ломаный грош с тобой ставить...

(А. Пиотровский,
пер. из Катулла)

М. Гаспаров.

ЛУБО́ЧНАЯ ЛИТЕРАТУ́РА. В России развилась из пояснительных текстов к лубочным картинкам, рисовавшимся первоначально на лубках (липовом лубе). Произведения Л. л. выходили гл. обр. с конца 18 и в течение 19 в. Это были дешевые по цене книжки, рассчитанные на широкое распространение.

В Л. л. часто попадали произведения классиков русской и зарубежной лит-ры, но обычно в искаженном виде. Основную массу произведений Л. л. составляли любовные и занимательные истории, отвечавшие вкусам малокультурных слоев населения (М. Комаров, «Повесть о приключении английского милорда Георга», А. Филиппов, «История о храбром рыцаре Францыске Венециане и прекрасной королеве Ренцывене»). А. Орлов, И. Гурьянов, Ф. Кузьмичев и др. выступали с повестями, сказками, песенниками такого рода. Большинство лубочных произведений были анонимными. Лубочные издания неоднократно подвергались критике со стороны революционных демократов.

Лит.: Белинский В. Г., «Карманный песенник», Полн. собр. соч., т. 3, М., 1953, с. 39—40; его же, «Повесть о приключении английского милорда Георга и о бранденбургской маркграфине Фридерике Луизе», там же, с. 206; Буслаев Ф., О русских народных книгах и лубочных изданиях, «Отечественные записки», 1861, т. 138, № 9; Ровинский Д., Русские народные картинки, кн. 1—5, СПБ, 1881; Шкловский В., Матвей Комаров, житель города Москвы, Л., 1929.

Н. Гуляев.

ЛЭ — 1) старофранцузская строфическая форма, состоящая из трех трехстиший. Третья строка каждой строфы короткая, иногда другого размера. У всех длинных и коротких строк — соответственно однородные рифмы, по схеме:

а а б
а а б
а а б

Напр.:

Вечер полон ласки;
Льёт густые краски
    Закат.
Пробегают маски,
Из-под масок глазки
    Глядят.
Ах, когда же пляски
Всех нас, точно в сказке,
    Помчат?

(Г. Шенгели)

2) ЛЭ (франц. lai, англ. loy) — жанр средневековой куртуазной литературы во Франции. Это небольшая новелла в стихах, обычно передающая к.-н. известное предание как сказочное приключение. Большую известность получили лэ Марии Французской, жившей во второй половине 12 в.

Лит.: История французской лит-ры, т. 1, М.—Л., 1946; Пуришев Б. И., Шор Р. О., Хрестоматия по западноевропейской лит-ре. Средние века, М., 1953.

Б. Гончаров.

М

МАГИСТРА́Л (от лат. magistralis — руководящий) — заключительный (15-й) сонет *венка сонетов* (см.), связывающий все предыдущие 14 сонетов. Каждый стих М. полностью повторяет начальный стих соответствующего сонета — первый стих М. повторяет начальный стих первого сонета, второй стих М. — начальный стих второго сонета и т. д. Последний стих М. и, следовательно, всего венка сонетов еще раз повторяет первый стих. Термином «М.» также называли повторяющийся стих других «твердых форм», напр. триолета.

В. Никонов.

МАДРИГА́Л (итал. madrigale, от позднелат. matricale — песня на родном языке) — в классической поэзии небольшое по объему стихотворение хвалебного содержания (в противоположность эпиграмме, с к-рой сходно по объему и структуре). М. нередок в русской поэзии конца 18 в. и нач. 20 в.; подлинно художественные М., напр. у А. Пушкина и М. Лермонтова, немногочисленны. Развился из М. поэзии Возрождения, где имитировал «пастушескую песенку», преимущественно эротическую (там возникло и название из провансальского madre — пастух).

В. Никонов.

МАКАРОНИ́ЧЕСКАЯ ПОЭ́ЗИЯ (от итал. poesia maccheronica, maccheroni — макароны) — стихотворное произведение комического характера, густо насыщенное иноязычными словами (варваризмами), подчиненными законам морфологии языка поэта. Используется обычно в целях пародии или сатиры. Напр., макароническая речь (сочетание просторечного жаргона с торжественно-эпическим гекзаметром) встречается в комической поэме «Maccaronea» (1490) итальянского поэта Тифи. Смешение «французского с нижегородским», столь характерное для дворянских и купеческих кругов России первой половины 19 в., сатирически осмеял И. Мятлев (1796—1844) в поэме «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» (т. 1—3, 1840—44):

И промыслила билет
Для себя э пур Анет (и для Анны).

Макароническая поэзия в «Манифесте барона фон Врангеля» (1920) Д. Бедного — средство едкого осмеяния незадачливого претендента на царский трон, не знавшего русского языка.

А. Захаркин.

МАНАСЧИ́ (киргизск. м а н а с - ч ы) — сказитель старейшего и крупнейшего киргизского героического эпоса «Манас», отдельные версии к-рого составляют десятки и сотни тысяч стихотворных строк. Сказывание «Манаса» (или его части), как правило, занимает несколько вечеров, каждый раз являясь для М. актом глубоко творческим. Не прибегая к музыкальному аккомпанементу, М. в соответствии с содержанием исполняемого придерживаются определенного мотива и интонации, разнообразят ритм и рифму, используют аллитерации и ассонансы, мимику и жестикуляцию. Крупнейшим М. нашего времени, добившимся большой яркости и выразительности исполнения, является народный артист Киргизской ССР Саякбай Каралаев (род. 1894); в конце 40-х гг. от него записана наиболее полная версия эпической трилогии «Манас-Семетей-Сейтек», названной по именам богатырей трех поколений.

Л. Климович.

МАНИФЕ́СТЫ ЛИТЕРАТУ́РНЫЕ — декларации, выражающие эстетические позиции определенной литературной группы, понимание ею целей лит-ры, принципов изображения жизни и т. д. М. л. есть следствие осознания писателями общественного, а часто классового и партийного характера своего творчества. Выход М. л. обычно является свидетельством возникновения к.-л. нового литературного течения, объединения и т. п. со своей эстетической программой или подведения итогов его развития. М. л. — плод позднего исторического развития. Они стали создаваться в эпоху Возрождения, когда необходимость борьбы с феодальной идеологией поставила перед гуманистами задачу создания демократического иск-ва. В 1549 г. Дю Белле пишет знаменитый трактат «Защита и прославление французского языка», к-рый стал М. л. поэтов французской «Плеяды». В нем он выступает против легкой придворной поэзии и выдвигает задачу формирования национальной лит-ры. М. л. французского классицизма было «Поэтическое иск-во» Буало (1674). М. л. французского романтизма явилось предисловие Гюго к трагедии «Кромвель» (1827), в к-ром утверждалась мысль о развитии иск-ва в связи

с изменениями в жизни, о постепенном усилении в нем драматического начала. Роль М. л. играли статьи Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» («Мнемозина», 1824, кн. 2) и Н. Полевого «О романах Виктора Гюго и вообще о новейших романах» («Московский телеграф», 1832, ч. 43), в к-рых содержатся призывы к развитию национальной лит-ры, в чем авторы видят характерный признак романтизма. М. л. были трактат Стендаля «Расин и Шекспир» (1823—25) и предисловие Бальзака к «Человеческой комедии» (1842), в к-рых были сформулированы основные принципы реалистического иск-ва 19 в.

М. л. может стать и отдельное стихотворение. Так, стихотворение Г. Гервега «Партия» (1842) стало эстетической программой для «Рейнской газеты» и М. л. для всего направления политической лирики кануна революции 1848 г. в Германии. Особенно много М. л. появилось в эпоху империализма, когда из-за обострения кризиса буржуазной идеологии и расширения пролетарского и национально-освободительного движения идейная борьба и в области лит-ры приобрела небывалую остроту.

М. л. издавали символисты, футуристы, дадаисты, сюрреалисты и пр. Историческое значение сохранили лишь такие программные выступления, к-рые были подкреплены значительными художественными произведениями. Напр., дадаисты ограничились лишь широковещательными заявлениями, в то время как символизм оставил заметный след в истории поэзии. Для понимания процесса становления социалистического реализма очень важны программные документы союзов пролетарских писателей во многих странах в 20-е гг. (Германия, Венгрия, Китай, Япония и др.). В советской лит-ре 20-х гг. с М. л. («платформами») выступали конструктивисты, лефовцы и участники других литобъединений. В 1934 г. был принят устав Союза советских писателей, к-рый в своей теоретической части явился М. л. социалистического реализма.

Изучение М. л. помогает уяснить закономерности литературного процесса, отражение идеологической борьбы в иск-ве.

Лит.: Литературные манифесты. От символизма к Октябрю. Сб., М., 1929; Литературные манифесты французских реалистов, Л., 1934; Литературная теория немецкого романтизма, Л., 1934.

Н. Гуляев.

МАРКСИСТСКИЙ МЕТОД В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ — принципы литературоведческого исследования, вытекающие из марксистского понимания литературного процесса. Марксистский метод в литературоведческом исследовании предполагает изучение лит-ры не как изолированного, замкнутого в себе «имманентного ряда» (см. *формализм*), а в ее связях и обусловленности общественной жизнью в целом. Марксизм исходит из того, что художественная лит-ра является одной из форм общественного сознания, развитие к-рого определяется развитием общественного бытия людей. В то же время М. м. требует изучения предмета в его специфике, изучения своеобразного выражения общественных закономерностей в лит-ре как виде идеологии и виде иск-ва.

В этой связи большое методологическое значение имеют высказывания К. Маркса и Ф. Энгельса о возможном несоответствии экономического уровня развития об-ва состоянию иск-ва. Так, античное иск-во сохраняет и в настоящее время в известном смысле значение нормы и недосягаемого образца (см.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 12, с. 737). Это положение получает глубокое историко-материалистическое истолкование. Гармоничность, героический пафос античного иск-ва — в то же время следствие неразвитости общественных отношений на высшей стадии варварства (рассмотренных особенно систематично Ф. Энгельсом в «Происхождении семьи, частной собственности и государства»). Поэтому в дальнейшем эта гармоничность неизбежно оказывается утраченной. В противоречивом иск-ве буржуазной эпохи находит свое вы-

ражение все более усиливающееся в классовом об-ве расхождение свободы и необходимости, человеческой самоценности и нивелирующей власти денег. Подлинный расцвет иск-ва возможен только в «царстве свободы» — коммунистическом об-ве, в к-ром труд утратит принудительный и уродливо-односторонний характер. К. Маркс и Ф. Энгельс неоднократно подчеркивали сложность и опосредованность связей лит-ры и экономического базиса. «Политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом развитии. Но все они также оказывают влияние друг на друга и на экономический базис. Дело обстоит совсем не так, что только экономическое положение является причиной, что только оно является активным, а все остальное — лишь пассивное следствие. Нет, тут взаимодействие на основе экономической необходимости, в конечном счете всегда прокладывающей себе путь» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 39, с. 175). Литературоведческое исследование не допускает, т. о., прямолинейного перенесения экономических, общественных и т. д. закономерностей на литературный процесс. Специфика литературы отражена в системе литературоведческих понятий, к-рые становятся опорными пунктами в исследовании. Литературные явления, обозначаемые этими понятиями, находятся между собой в сложной структурной связи и различаются по характеру своей зависимости от общественной жизни.

В группе понятий, связанных с идейным содержанием художественной лит-ры, социальная обусловленность выступает наиболее отчетливо (классовость, партийность, народность творчества писателя; тема, проблема, идея произведения). Как и другие формы идеологии (напр., мораль, право), лит-ра выполняет функцию общественного познания жизни, она отражает в своем содержании объективные закономерности социальной действительности. В то же время лит-ра, как и другие формы идеологии, отражает действительность не пассивно-созерцательно, а в свете определенных общественных идеалов, в субъективном освещении ее писателем. Лит-ра представляет собой тип общественно заинтересованного, оценочного познания жизни.

Игнорирование как объективных, так и субъективных факторов, определяющих содержание художественного произведения, делает исследование односторонним и неверным в своих выводах. В советском лит-ведении 1920—30 гг. первая из названных тенденций отчетливо проявлялась во многих абстрактно-социологических исследованиях лит-ры, вторая — в работах сторонников теории «единого потока». В том и другом случае связи, существующие между социальной действительностью, мировоззрением писателя и идейным содержанием произведения, сильно упрощались. Великолепным образцом применения марксистского метода в лит-ведении к анализу социальной обусловленности содержания творчества писателя являются статьи В. И. Ленина о Л. Толстом. Для Ленина Л. Толстой — «зеркало русской революции». Однако познавательное значение творчества Л. Толстого возникает не как результат пассивного отражения действительности, но в прямой связи со своеобразием идеологии писателя. Именно общественная значительность последней («Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России», — Ленин В. И., Соч., т. 17, с. 210), социальная характерность самих ее противоречий, при страстности толстовской критики, определили глубину познания жизни. Ленинский анализ отражения действительности в творчестве писателя включает как необходимый момент уяснение «точки зрения» писателя, в большей или меньшей степени способствующей раскрытию объективных закономерностей действительности. Художественная лит-ра всегда отличается идейной направленностью. В статье «Партийная организация и партийная

литература» Ленин развил мысли Маркса и Энгельса о тенденциозности иск-ва и открыто провозгласил принцип партийности лит-ры, к-рый он противопоставил «буржуазной или анархической фразе», «абсолютной свободе» творчества.

Наряду с чертами, присущими всем формам идеологии, лит-ра имеет свои специфические особенности как вид иск-ва, связанный прежде всего с тем, что М. Горький называл «народоведением» и «человековедением». Вопрос об «определенном состоянии духа и нравов» как источнике содержания иск-ва занимал в особенности большое место в работах Г. В. Плеханова.

Особый источник содержания иск-ва порождает большую степень конкретности как его содержания, так и формы. Неотъемлемыми свойствами всякого художественного произведения являются художественная типизация и образность. Это понятия, отражающие самую суть художественного творчества, особый характер обобщения в иск-ве: подчеркивание, выражение общего в индивидуальном. Содержание, к-рое дает писателю окружающая его действительность, в процессе творческой типизации осмысляется, углубляется. Писатель выделяет, заостряет, усиливает социально-характерные черты жизни, возводит их в степень типического. При этом творческая типизация — процесс целенаправленный, и организующим началом является здесь идеологическая активность писателя. Свое выражение и систематизацию содержание получает в художественном литературном произведении в особой форме художественных образов — через совокупность композиционных средств и через художественную речь. Творческая специфика лит-ры предъявляет особые требования к литературоведческому анализу, к-рый должен стремиться не к расщеплению общего и индивидуального, но к постижению того, как индивидуальное преломляет в себе общее. Единство содержания и формы в художественном произведении делает его объектом эстетического анализа. М. м. предполагает изучение формы художественного произведения в ее связях с содержанием как ведущей стороной творчества. Именно в функции совершенного, последовательного выражения содержания, а не как самоценная совокупность определенных средств изображения, художественная форма обнаруживает свою обусловленность в системе произведения в целом, свою характерность для определенного литературного периода. Так, констатация признаков распространенной в европейских литературах 19—20 вв. свободной формы романа, стихотворения останется описательной, если не соотнести выразительные возможности такой формы с обогащением самого художественного содержания в этот период, с преодолением нормативности, регламентированности, схематичности в содержании, с развитием сначала романтизма, а потом реализма.

В лит-ре содержание и форма художественного произведения являются качественно различными категориями, требующими различных уровней анализа. Каждая из этих категорий в то же время имеет свой состав. Иначе говоря, и содержание и форма художественного произведения многослойны и внутри себя также предполагают несколько уровней анализа, смешение к-рых недопустимо (напр., в поэме нельзя изучать на одном уровне сюжет и ритмико-строфические особенности речи). Отдельное художественное произведение неповторимо в индивидуальных особенностях своего содержания и этой формы.

Литературоведческий анализ исходит из целостности произведения. Однако существует и другой аспект изучения — выявление в художественных произведениях черт принципиально повторимых, типологических.

В лит-ведении есть целая группа понятий, отражающих веками складывающиеся и очень устойчивые признаки, присущие многим художественным произведениям (литературный род, жанр, художественный метод и др.). Эти понятия необходимы прежде всего при изучении литературного процесса, но сохраняют свое

значение и при анализе отдельного художественного произведения.

В изучении названных повторяемых литературных явлений М. м. позволяет объяснить своеобразие их судеб в процессе литературной преемственности, их генезис и причины устойчивости в лит-ре. Так, жанр романа обязан своим расцветом развитию личного самосознания, в конечном счете связанному с постепенным разрушением феодальной и становлением буржуазной общественной структуры.

М. м. основывается на стройной историко-материалистической концепции литературного процесса. Он позволяет объяснить развитие лит-ры в новизне и преемственности ее содержания и формы, вскрыть наиболее глубокие, не лежащие на поверхности, каузальные закономерности. М. м., основы к-рого были заложены в трудах К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, Г. В. Плеханова, интенсивно разрабатывался и разрабатывается в марксистской науке о лит-ре. Однако, несмотря на значительные достигнутые успехи, методологические проблемы изучены недостаточно. Актуальным вопросом современного состояния науки является соотнесение теории лит-ры и методологии как принципов научного исследования, уточнение самого состава методологических проблем в их отличии от теоретико-литературных. Другой не менее актуальный вопрос связан с соотнесением метода в лит-ведении с методами других наук, позволяющим вскрыть общие черты различных методов.

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1, М., 1957; Ленин В. И., О лит-ре и иск-ве, 4 изд., М., 1969; Плеханов Г., Лит-ра и эстетика, т. 1—2, М., 1958; Воровский В., Литературно-критические статьи, М., 1956; Луначарский А., Собр., соч., т. 1, М., 1963; Горький М., О лит-ре. Сб., М., 1961; Меринг Ф., Литературно-критические статьи, т. 1—2, М.—Л., 1934; Фридлендер Г., К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы лит-ры, М., 1962; Иезуитов А., Вопросы реализма в эстетике Маркса и Энгельса, Л.—М., 1963; Мейлах Б., В. И. Ленин и вопросы лит-ведения, М.-Л., 1961; Щербина В., Ленин и вопросы лит-ры, М., 1967; Николаев П., Эстетика и литературные теории Г. В. Плеханова, М., 1968; его же, Возникновение марксистского лит-ведения в России, М., 1970; Великий Октябрь и мировая лит-ра. Сб. ст. под ред. А. И. Пузикова и др., М., 1967; Медведев П., Формальный метод в лит-ведении, Л., 1928; Розенталь М., Против вульгарной социологии в литературной теории, М., 1936; Виноградов И., Вопросы марксистской поэтики, Л., 1936; Поспелов Г., Методологическое развитие советского лит-ведения, в сб.: Советское лит-ведение за пятьдесят лет, М., 1967; Вопросы методологии лит-ведения. Сб. под ред. А. С. Бушмина, М.—Л., 1966; Бушмин А., Методологические вопросы литературоведческих исследований, Л., 1969.

Л. Чернец.

МАРТИРОЛО́Г (от греч. mártyr — мученик и lógos — слово) — сборник легендарных повествований о христианских святых и мучениках за веру. В греческой лит-ре древнейшим М. является «Книга о палестинских мучениках» Е. Кесарийского, а более полным — «Менологии» В. Македоняника (9 в.). В Европе было много М., напр. всеобщий М. о мучениках всех стран и народов (Рим, 1536), составленный Баронием по распоряжению папы Григория XIII, дополненный и вновь изданный Росвейдом в 1613 г. На Руси также были такого рода сборники. Летописец Нестор, напр., — автор Киево-Печерского патерика, являвшегося богатейшим сводом житий.

Лит.: История зарубежной лит-ры. Раннее средневековье и Возрождение, 2 изд., М., 1959, с. 142—47; Хрестоматия по древней русской лит-ре XI—XVII вв., сост. Н. К. Гудзий, 7 изд., М., 1966; Водовозов Н. В., История древней русской лит-ры, М., 1966, с. 11—12, 48—49.

А. Головенченко.

МА́СКИ — придворное (с первой половины 17 в. в Англии) увеселительное представление, эффектное парадное зрелище, в к-ром участники костюмированных шествий пели, танцевали. В Англию М. завезены из Италии. Сюжеты для М. брали из мифологии и пасторалей, публике представляли танцовщиков в масках, к-рые присоединялись к актерам. За исключением танцовщиков и т. н. группы антимасок, все исполнители были из знати и из королевской фамилии. Для жанра М. писали поэт Ф. Сидней (1554—86), позже драматурги Ф. Бомонт (ок. 1584—1616),

Дж. Чапмен (1559—1634), У. Давенант (1606—68) и др. Поздняя М. «Комус» (1634) Дж. Мильтона (1608—74) — самобытное поэтическое произведение. Многие драматурги (во время правления Елизаветы) внесли элементы М. в свои пьесы. Напр., в четвертом акте «Бури» Шекспира Просперо дает М. для Фердинанда и Миранды, в к-рой действуют персонажи из мифологии и пасторалей; все это сопровождалось песнями и танцами.

В период Реставрации (1660—68) при дворах Карла II и Якова II М. вновь становится излюбленным жанром придворного театра. Дальнейшее развитие М. получила в творчестве крупнейших поэтов английского классицизма Драйдена и Попа, а также сентименталистов Грея (1716—71), Юнга (1683—1765) и Томсона (1700—48). В написанной Томсоном пьесе-М. «Альфред» (1740) был гимн «Правь, Британия...», ставший впоследствии национальным гимном. В конце 18 в. М. как жанр исчерпывает себя.

А. Головенченко.

МАТЕМАТИ́ЧЕСКОЕ ИЗУЧЕ́НИЕ СТИХА́ — см. *Стихосложение.*

МЕДИТАТИ́ВНАЯ ЛИ́РИКА (от лат. meditatio — размышление) — жанр лирической поэзии, передающий раздумья поэта о тех или иных жизненных вопросах (напр., элегия «Безумных лет угасшее веселье...» Пушкина). Особенное распространение М. л. получила в поэзии сентименталистов с их гипертрофией чувства, в поэзии романтиков с их противопоставлением мечты и действительности. М. л. противостояла поэзии классицистов с их культом разума. Примером М. л. в этом смысле является сборник стихов Ламартина «Поэтические размышления» (1820).

Термин «М. л.», употреблявшийся в лит-ведении и критике 19 в., приобретал и иронический оттенок. Так, В. Г. Белинский в ироническом плане употребляет этот термин применительно к поэзии Ламартина с ее «вздохами, охами... туманами и привидениями».

Л. Юдкевич.

МЕЙСТЕРЗИ́НГЕР (от нем. meister — мастер и singer — певец) — немецкие поэты и певцы 14—16 вв., выходцы из среды горожан. Они объединялись в цеховые корпорации и певческие школы, организованные на основе специальных правил, т. н. табулатур. Строгими правилами регламентировалась вся деятельность М.: и тематика его произведений, и их строфика и ритмика. Член корпорации получал звание мастера, только представив на рассмотрение школы «пробную песню». В праздничные дни М. устраивали состязания, первоначально в церкви, позднее в здании цеха или в ратуше. Во время состязания судьи следили прежде всего за «правильностью» исполняемого произведения, его соответствием табулатуре. Такое состязание певцов-поэтов изображено Р. Вагнером в его опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868). Произведения ранних М. ограничивались религиозно-дидактической тематикой, затем круг их тем расширился, но оставался строго регламентированным. У М. ценилась не новизна темы, не поэтичность и своеобразие ее воплощения, а версификаторский блеск, напыщенность, ученость, дидактизм. С конца 16 в. начинается упадок лирики М.; впрочем, отдельные объединения и школы М. просуществовали до середины 19 в.

Лит.: История немецкой лит-ры, т. 1, М., 1962; Nagel B., Studien zur Geschichte der Meistersinger, Langensalza, 1909; Sauer K., Die Meistersinger, Lpz., 1935.

А. Михайлов.

МЕЛО́ДИКА (от греч. mélos) — изменение высоты голосового тона в речи, чередование высоких и низких тонов. Хотя М. выступает как один из компонентов интонации, их отождествление неправомерно, ибо в интонационной структуре существенны и другие слагаемые — паузы, темп и т. п.

М. речи вообще (и стихотворной в частности) резко отличается от музыкальной мелодии: во-первых, речевые тоны скользящие, у них нет тональной определенности, а музыкальные зафиксированы на строго определенной высоте; во-вторых,

в речи отсутствует фиксированная длительность, характерная, напр., для вокальной музыки (голосу певца-профессионала присуще вибрато шесть колебаний в секунду, к-рое появляется вследствие особой настройки резонаторов в пении).

Существует и другое понимание термина «М.». Так, Б. М. Эйхенбаум рассматривал М., связывая ее со стихом «напевного» типа, как «интонационную систему, т. е. сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе», а не как чередование высоких и низких тонов. Исследователь прослеживал «два возможных приема мелодизации, к-рые, конечно, могут и соединяться: 1) использование нек-рых избранных интонаций и их сочетаний и 2) построение периодов на основе синтаксического параллелизма».

Лит.: Эйхенбаум Б., Мелодика русского лирического стиха, М., 1922; Артемов В., Тон и интонация, М., 1961; Жинкин Н., О теориях голосообразования, в сб.: Мышление и речь, М., 1963; Реформатский А., Речь и музыка в пении, в сб.: Вопросы культуры речи, в. 1, М., 1955; Асафьев Б., Речевая интонация, М.—Л., 1965. См. также *Лит.* к ст. *Интонация.*

Б. Гончаров.

МЕЛОДРА́МА (от греч. mélos — мелодия и drãma — драма) — 1) Музыкально-драматическое произведение, в к-ром речь действующих лиц сопровождается музыкой. В отличие от оперы, в М. действующие лица не поют, а говорят. Музыка звучит как сопровождающие основной текст оркестровые реплики или исполняется одновременно с произнесением текста. Иногда в М. включаются вокальные номера и пантомимы. М. приобрела распространение в 18 в. и в первой половине 19 в. Ее теоретические принципы разработал Ж.-Ж. Руссо. Он же был автором раннего образца М. — лирической сцены «Пигмалион» (1762, музыка Руссо и О. Куанье). Широкую известность имели М. чешского композитора 18 в. И. Бенды («Ариадна на Наксосе», 1774; «Медея», 1775). Образец русской М. — «Орфей» Е. Фомина (с хором и пантомимой, текст Я. Княжнина, 1792). Во второй половине 19 в. популярность М. как сценического жанра идет на убыль. Ее вытесняет концертная М. — чтение стихов или ритмической прозы под музыкальный аккомпанемент (баллады Шумана, Листа). В России этот жанр называли мелодекламацией.

В 18 в. на Западе термин «М.» употреблялся иногда для обозначения оперы. В этом же значении он употребляется в Италии и поныне.

2) Пьеса, отличающаяся преувеличенной эмоциональностью, острой интригой и тенденциозной морализацией. Жанр М. сложился во Франции, был распространен в европейском театре конца 18—первой половины 19 в. Ее появление было подготовлено развитием мещанской драмы и музыкальной М. (см. выше). Музыка предшествовала выходу действующих лиц на сцену и предваряла наиболее чувствительные моменты пьесы. Для создания яркой зрелищности в М. использовались сложные декорации и сценические эффекты. М. разрушала нормы классицизма и готовила почву для романтической драмы. В период французской буржуазной революции М. Ж. Монвеля, Ж. Ламартельера и др. играли прогрессивную роль в репертуаре, обличали абсолютизм и духовенство. Позднее М. утрачивает демократическое содержание.

В России переводные М. ставились с начала 19 в., однако широкое распространение жанр М. получил в 30—40-е гг. 19 в. (М. Н. В. Кукольника, Н. А. Полевого и др.). Борясь за создание реалистического репертуара, В. Г. Белинский и Н. В. Гоголь резко критиковали М. за шаблонность образов и ситуаций, отрыв от коренных общественных запросов. Вторая половина 19 в. — период упадка М.

А. Чернышев.

МЕМУА́РНАЯ ЛИТЕРАТУ́РА (франц. mémoire, от лат. memoria — память, воспоминания). В широком смысле — записи людей о событиях прошлого, к-рые они наблюдали или в к-рых участвовали. К ним принадлежат автобиографии, дневники, заметки и т. д. Основным условием

для отнесения подобных записей к М. л. в узком смысле как особому виду иск-ва слова является установка их авторов на образное воспроизведение жизни. Подобно очерку, художественные мемуары основываются на том способе типизации, к-рый предполагает выявление в самой жизни типических явлений, характеров и событий с последующим их точным отражением в образах. Из многочисленных фактов мемуарист должен отобрать и воспроизвести те, какие позволят в неповторимо конкретной форме раскрыть существенные, характерные для эпохи явления. Предполагая даже большую, чем в очерках, точность и достоверность деталей, этот жанр исключает возможность поэтического домысла в обрисовке исторических деятелей и событий. Даже самые незначительные отступления от документально подтвержденных фактов снижают познавательную и художественную ценность мемуаров. К выдающимся произведениям этого жанра относятся «Мемуары» К. Гольдони, «Поэзия и правда» И.-В. Гёте, «Былое и думы» А. Герцена, «Дневник» братьев Гонкур, «История моего современника» В. Короленко и др. По многим своим композиционным и языковым особенностям художественные мемуары сближаются с автобиографической повестью; разграничить эти жанры часто не представляется возможным, хотя в последней вводятся вымышленные лица и события («Исповедь» Ж.-Ж. Руссо, «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» С. Аксакова, «Детство Никиты» А. Н. Толстого, «Вольница» Ф. Гладкова и др.).

Лит.: Чечулин Н., Мемуары, их значение и место в ряду исторических источников, СПБ, 1891; Машинский С., О мемуарно-автобиографическом жанре, «Вопр. лит-ры», 1960, № 6.

А. Богданов.

МЕНЕСТРЕ́ЛЬ (франц. ménestrel, от лат. ministerialis — состоящий на службе) — средневековый бродячий певец, музыкант, актер, часто также поэт, позже — профессионал-музыкант. М. были распространены в 13—14 вв., гл. обр. в Англии и Франции. В отличие от трубадуров и труверов, М. не обязательно были создателями своих произведений; они часто исполняли сочинения других авторов. В отличие от жонглеров, творчество М. в основном ограничивалось музыкальными произведениями — песнями, сопровождаемыми музыкой, стихотворными рассказами и т. п. Более далекое от фольклорных традиций, творчество М. было тесно связано со вкусами феодального об-ва, а потому отличалось утонченностью и изысканностью. М., выходцы из беднейшего дворянства, а также небогатых горожан, состояли на службе у феодалов; они воспевали деяния рыцарей, красоту их дам, их походы, турниры. М. часто сопровождал своего сеньора в военных походах, будучи его своеобразным историографом.

Лит.: История французской лит-ры, т. 1, М.—Л., 1946.

А. Михайлов.

МЕНИ́ППОВА СА́ТУРА — жанр античной лит-ры. Становление М. с. античное предание связывает с творчеством философа-киника 3 в. до н. э. Мениппа из Гадары. От произведений самого Мениппа сохранились лишь заглавия, однако использование традиций М. с. в сочинениях Лукиана («Икаромениппп», «Мениппп», «Разговоры в царстве мертвых», «Зевс обвиняемый» и др.), а также Варрона Реатинского (дошло около 600 фрагментов из 150 кн., составлявших «Мениппoвы сатуры» Варрона) позволяет видеть в М. с. произведение смешанное — стихо-прозаическое по форме и комико-сатирическое по содержанию, где «кусают, смеясь». Литературным основанием М. с. послужили, по-видимому, мягкий юмор сократического диалога и резкость диатрибы Биона Борисфенского. М. с. известна новой европейской лит-ре лишь по творчеству Лукиана, со смехом и буффонадой ниспровергавшего отживающие идеалы и обветшавшие догмы. К М. с. близок в Европе жанр сатир-самоpазоблачений, самоосмеяний, жанр «смешного о серьезном», осуществленный одноименной сатирой эпохи религиозных войн во Франции («Ме-

ниппова сатура», анонимный памятник 16 в.) и нек-рыми произведениями Ф. М. Достоевского («Бобок» и др.).

Лит.: Лукиан, Сочинения. Пер., под ред. и с коммент. Б. Л. Богаевского, т. 1—2, М.—Л., 1935; Помяловский И., Марк Варрон Реатинский и Мениппова сатура, СПБ, 1869 (тексты, перевод, исследование); История греческой лит-ры, т. 3, М., 1960; Хрестоматия по зарубежной лит-ре. Эпоха Возрождения, т. 1, сост. Б. И. Пуришев, М., 1959 (перевод М. с. 16 в.); Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, 2 изд., М., 1963.

И. Шталь.

МЕСОСТИ́Х (от греч. mésos — средний и stíchos — стих) — стихотворение, в к-ром при чтении определенной буквы из середины каждой строки последовательно сверху вниз получается слово или фраза, чаще всего — имя того, кому посвящено стихотворение. Несколько таких стихотворений — у Эдгара По, напр. «Загадка»: первая буква первой строки, вторая буква второй строки и т. д. образуют имя «Сарра Анна Льюис» (сохранено и в русском переводе). М. аналогичен *акростиху* (см.), но в отличие от него построен не на начальной букве строки; это позволяет использовать и буквы, с к-рых не может начинаться слово (ь в приведенном русском переводе). Ни один М. не стал высокохудожественным произведением, и не только из-за искусственности, а главное потому, что он адресован только к зрению, а не к слуху, принадлежа лишь графике, а не стиху.

В. Никонов.

МЕ́СТНЫЙ КОЛОРИ́Т (франц. couleur locale). 1) Одна из особенностей изображения места и времени в романтическом произведении. У писателей-сентименталистов М. к. сводился к пейзажу, посредством к-рого воссоздавалась особая обстановка, способная воздействовать на чувствительность читателя (роль швейцарского пейзажа у Руссо); но в литературе романтизма М. к. приобретает несравнимо более широкую смысловую нагрузку. Писатели-романтики обращаются к воспроизведению М. к. стран других континентов или европейских стран, не захваченных еще буржуазным укладом. Для западноевропейских писателей это прежде всего страны Средиземноморья, Ближний Восток, для русских романтиков — Кавказ. Экзотическая природа, необычный образ жизни, необыкновенные характеры создают в романтическом произведении мир, более богатый и привлекательный по сравнению с будничной и серой буржуазной действительностью. Стремясь противопоставить ей свободную творческую фантазию, романтики особенно подчеркивают право иск-ва воспроизводить М. к. любого места и времени. Вместо с тем обращение к М. к. органически связано с повышенным интересом романтиков к национальному своеобразию, самобытности жизненного уклада разных народов. Особое значение придавали М. к. теоретики французского романтизма (Гюго). Они считали необходимой органическую связь М. к. со всем содержанием произведения, с его специфической идейно-художественной атмосферой. М. к. обусловлены и развитие действия, и черты яркой личности, большие духовные возможности романтического героя. М. к. дает возможность автору направить человека по «идеальному» пути, невозможному в реальной обстановке, и в то же время часто является исходным моментом психологической характеристики. Так, в романах В. Скотта поступки героев объясняются особенностями исторического уклада жизни и вытекающих из него норм.

Т. о., углубление в М. к. не следует рассматривать как уход художника от действительности. Напротив, посредством М. к. романтизм расширял сферу ее изображения по сравнению, напр., с классицизмом, для к-рого были характерны условность времени и обобщенное представление об обстановке. М. к. передает ощущение пространства и времени, приближает далекое, открывает новые горизонты. Для многих романтиков М. к., по существу, соответствовал исторически правдивому воспроизведению жизни разных стран и эпох. В романтической лит-ре

известны примеры изображения фантастического мира через М. к. реальной жизни (напр., в сказочной повести Гофмана «Принцесса Брамбилла» чудеса совершаются как натуральные события традиционного римского карнавала). М. к. романтиков оперирует не типичным, а особенным, часто даже исключительным — художник подчеркивает не столько общие черты, сколько необычное, непохожее, резко отличное от привычного. М. к., в отличие от «среды», чаще всего не дает точной социальной характеристики и потому не совпадает с понятием «типичных обстоятельств», к-рые изображает писатель-реалист. Тем не менее возможно сочетание авторского рассказа о социальных явлениях на фоне М. к., усиливающего их остроту и романтическое звучание («Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона). 2) Художественная особенность реалистического произведения, складывающаяся из показа специфики ландшафта, бытового уклада, говора и пр. описываемой среды и места. Здесь М. к. также помогает понять характеры и развитие действия. Примерами могут служить новеллы Мериме («Маттео Фальконе», «Коломба»), повесть Л. Толстого «Казаки», роман А. Толстого «Петр Первый», романы М. Шолохова, повести Ч. Айтматова.

Д. Чавчанидзе.

МЕТА́ФОРА (греч. metaphorá — перенос) — вид тропа, в к-ром отдельные слова или выражения сближаются по сходству их значений или по контрасту.

М. образуются по принципу олицетворения («вода бежит»), овеществления («стальные нервы»), отвлечения («поле деятельности») и т. д. В роли М. могут выступать различные части речи: глагол, существительное, прилагательное.

М. придает речи исключительную выразительность:

В каждый гвоздик душистый сирени,
Распевая, вползает пчела...

Вознеслась ты под свод голубой
Над бродячей толпой облаков...

(А. Фет)

М. представляет собой нерасчлененное сравнение, в к-ром, однако, легко усматриваются оба члена:

Со снопом волос своих овсяных
Отоснилась ты мне навсегда...

Покатились глаза собачьи
Золотыми звездами в снег...

(С. Есенин)

Помимо словесной М., большое распространение в художественном творчестве имеют метафорические образы или развернутые М.:

Ах, увял головы моей куст,
Засосал меня песенный плен,
Осужден я на каторге чувств
Вертеть жернова поэм.

(С. Есенин)

Иногда все произведение целиком представляет собой широкий, развернутый метафорический образ. Таково стихотворение А. Пушкина «Телега жизни...».

См. ст. *Троп.*

Л. Крупчанов.

МЕ́ТОД В ЛИТЕРАТУРОВЕ́ДЕНИИ (от греч. méthodos — путь исследования или познания) — принципы изучения лит-ры, вытекающие из ее теории. М. в л. включает наиболее существенные положения теории лит-ры (системы понятий, объясняющих ее) и кладет их в основу литературоведческого исследования. Это прежде всего положения, определяющие специфику лит-ры и основные закономерности ее развития (напр., в культурно-исторической школе — растворение лит-ры в общей духовной культуре и объяснение развития лит-ры воздействующими на нее расовыми, географическими, историческими и т. д. факторами; у формалистов — понимание лит-ры как формотворчества, являющегося самоцелью, и истории лит-ры как «имманентного» ряда). В нек-рых методах вопрос о закономерностях исторического развития лит-ры почти не ставится (так, экзистенциализм, фрейдизм рассматривают лит-ру преимущественно как выражение вневременных человеческих проблем). Это определенное осмысление лит-ры становится «компасом» литературоведческого исследования, указывая

путь к решению проблем. Так, формалистическая концепция, отрицающая ведущую роль содержания в лит-ре, обусловила исключительную сосредоточенность формалистов в объяснении литературной эволюции на психологических особенностях человеческого восприятия (постепенная «автоматизация» старой формы и необходимость ее «остранения» как причина эволюции).

Лит-ведение знало много методов с очень различной степенью научности. Методы домарксистского лит-ведения в большинстве своем выделяли и абсолютизировали какую-то одну сторону литературного процесса (так, бр. Гримм видели в художественном творчестве исключительно отражение мифов, Сент-Бёв — отражение биографии писателя). Выделение же нескольких сторон (в «теории факторов» культурно-исторической школы — И. Тэн и др.) было иллюзорным преодолением односторонности, так как истинная связь между различными сторонами оставалась нераскрытой. Большое значение для становления научного метода имела традиция историзма в его диалектическом понимании, идущая от Гегеля и получившая в значительной степени материалистическое истолкование у русских революционных демократов. Однако появление подлинно научного М. в л. стало возможным только на основе открытия марксизмом-ленинизмом законов общественного развития, позволивших воссоздать реальные пути развития лит-ры. Методы в лит-ведении следует изучать в их исторической обусловленности и значимости. Так, позитивизм как метод во второй половине 19 в. был более прогрессивен, чем неопозитивизм в современном лит-ведении.

С методами всех наук об об-ве М. в л. объединяет обязательный принцип историзма, с методами всех искусствоведческих наук — особые эстетические критерии в изучении предмета. От М. в л. следует отличать методику, приемы исследования (напр., филологический метод).

М. в л. обязательно предполагает переход теории в практику исследования. Исторически развитие М. в л. связано с преодолением разрыва между умозрительностью теории лит-ры и эмпиризмом практики литературоведческого исследования. В целом методологически осознанное изучение лит-ры — завоевание 19 в.

Краткий исторический обзор. Характерная для ранней стадии развития науки и наблюдаемая в античности нерасчлененность теории и практики отличает в особенности «Поэтику» Аристотеля, видевшего сущность поэзии в подражании и соответственно изучавшего произведение с т. з. предмета, средств и способов подражания. Однако в дальнейшем эта слитность теории и практики была утеряна. Средневековье характеризуется развитием схоластики. Конкретные исследования проводятся в основном в узкой области риторики. В понимании специфики иск-ва господствует традиция, идущая от Платона, видевшего в иск-ве вторичный (после природы) отблеск идей. В эпоху Возрождения получает интенсивное развитие существовавшее еще в античности (в Александрии) филологическое изучение памятников, ограничивавшееся узкими текстологическими задачами. Намечающееся в дальнейшем (17 — 18 вв.) сближение теории лит-ры и практики исследования подготавливается в основном в программах новых литературных направлений (классицизма, сентиментализма, романтизма), в связанной с ними литературной критике и в сфере умозрительной философии. Появляются теоретически глубокие исследования, отличающиеся в то же время большой степенью конкретности (блестящий образец — «Лаокоон» Лессинга). Было выдвинуто требование исторического подхода к действительности (Гердером в критике «Лаокоона»). Спекулятивная идеалистическая философия (и эстетика как часть ее) достигает у Канта и в особенности у Гегеля своих наиболее глубоких прозрений (гегелевское учение об идеале, о стадиях развития иск-ва и др.). Русские революционные демократы (В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов)

связали содержание литературоведческого исследования с наиболее острыми социальными проблемами действительности, последовательно раскрывая познавательное и идеологическое значение лит-ры. Используя ценные стороны гегелевской диалектики, они вместе с тем преодолели идеализм Гегеля и выдвинули ряд принципиально новых положений, имеющих методологическое значение (об иск-ве как воспроизведении действительности, о природе эстетического, о народности, о реализме и др.). Наиболее оформленным направлением в методологии литературоведческого исследования в академической науке выступает позитивизм, активно распространяющийся с 60-х годов 19 в. (но существовавший и ранее — в мифологической школе, в биографическом методе). Позитивизм имел много разных по своей значительности разветвлений: метод культурно-исторической школы, эволюционный метод, метод антропологической школы, сравнительный метод (компаративизм), метод психологической школы. В целом позитивизм по глубине своих обобщений уступает эстетической мысли начала 19 в., но отличается широтой своих историко-литературных построений и богатством привлечения фактического материала (напр., «Историческая поэтика» А. Н. Веселовского). На рубеже 20 в. получили распространение методы, отличающиеся крайним субъективизмом и исключительным вниманием к психологической стороне творчества (фрейдизм, интуитивизм). Марксистский М. в л., основы к-рого были заложены в трудах К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина, Г. В. Плеханова, в советском лит-ведении формировался в борьбе с формализмом (крайним выражением позитивизма), вульгарной социологией и теорией «единого потока» (извращениями марксистского М. в л.). Современное буржуазное лит-ведение отличается пестротой своей методологии. Наибольшее распространение имеют неопозитивизм в его различных разновидностях (формализм, «новая критика», структурализм, компаративизм), экзистенциализм, мифологическая критика, фрейдизм и др. Эти методы по большей части противоположны марксистскому М. в л.

В целом современное лит-ведение проявляет огромный интерес к методологическим проблемам. Одним из самых актуальных является вопрос о степени использования в лит-ведении методов других наук (в частности, количественных).

Лит.: Маркс К., К критике политической экономии, в кн.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 13; Энгельс Ф., Диалектика природы (Старое предисловие к «Анти-Дюрингу». О диалектике), там же, т. 20; Ленин В. И., Философские тетради (К вопросу о диалектике), Полн. собр. соч., т. 29; Евлахов А., Введение в философию художественного творчества, т. 1—3, Варшава—Ростов н/Д, 1910—1917; Цейтлин А., Методы домарксистского лит-ведения, в кн.: Литературная энциклопедия, т. 7, М., 1934; Верли М., Общее литведение, пер. с нем., М., 1957; Вейман Ф., «Новая критика» и развитие буржуазного лит-ведения, пер. с нем., М., 1965; Вопросы методологии лит-ведения. Сб. ст. под ред. А. С. Бушмина, М.—Л., 1966; Стефанов Н., Теория и метод в общественных науках, пер. с болг., М., 1967; Wellek R., Concepts of criticism, New Haven — L., 1963.

Л. Чернец.

МЕТО́ДИКА ИЗУЧЕ́НИЯ ЛИТЕРАТУ́РЫ В ШКО́ЛЕ. М. и. л. в ш. обусловлена специфическими особенностями художественной лит-ры как иск-ва слова и общими задачами образования и воспитания уч-ся в советской школе с учетом их возрастных особенностей, развития и жизненного опыта.

В школьный курс лит-ры включаются произведения, к-рые доступны уч-ся того или иного возраста и по своему идейно-художественному содержанию в наибольшей степени способствуют коммунистическому воспитанию учащихся, их нравственному и эстетическому развитию. В процессе чтения и изучения литературных произведений, составляющих основу курса, уч-ся приобретают круг знаний по основам теории и истории лит-ры, необходимых для более глубокого понимания и усвоения художественной лит-ры, воспитания художественного вкуса и эстетических понятий, а также для формирования коммунистического мировоззрения. Критиче-

ское освоение сложного литературно-художественного произведения требует наличия круга знаний, жизненного опыта, умений и навыков, к-рыми еще не обладают дети и подростки. Школа должна дать им эти знания, умения и навыки, систематически расширять литературное развитие, совершенствовать художественные вкусы, воспитывать квалифицированного читателя. Методика школьного изучения лит-ры как наука, стоящая на стыке лит-ведения, психологии и педагогики, разработала систему курса лит-ры, а также методы и приемы, способствующие более быстрому, основательному и глубокому усвоению художественных произведений в единстве содержания и формы. Эти методы и приемы, основанные на длительной и плодотворной практике передовых учителей, отражают в известной степени объективные закономерности литературного творчества и восприятия художественных образов уч-ся различных возрастов.

Однако наряду с правильным в методике преподавания лит-ры наметилось ошибочное направление, к-рое ведет к падению интереса уч-ся к лит-ре, к снижению ее образовательного и воспитательного влияния на них. Оно проявляется в недооценке познавательных возможностей уч-ся, в недоверии к их силам, в недооценке задач их нравственного и эстетического развития. Учитель нередко дает уч-ся излишне подробные разъяснения читаемого произведения: вопросы, к-рые он ставит уч-ся, не развивают их мысль, не заставляют их работать самостоятельно, а лишь ведут по проторенной дорожке к заранее подготовленным ответам. Единый по своей сущности процесс чтения и усвоения художественного произведения искусственно дробится в цепи последовательных видов занятий: вводные занятия, чтение, фразеологическая работа, ориентировочные занятия, разбор произведения, обобщающая работа. При этом чтение рассматривается как процесс эмоционального восприятия произведения, а разбор — как аналитико-синтетическая деятельность ума, отнюдь не обязательно связанная с целостно-эмоциональным восприятием произведения и даже приводящая к некоей утрате эстетических эмоций. Все это приводит к многократному возвращению к одному и тому же материалу, к разжевыванию известного и понятного, к излишнему «анализированию». При этом подавляется инициатива уч-ся, их живая мысль; анализ произведения отрывается от непосредственных жизненных интересов и запросов уч-ся; их знание лит-ры приобретает формальный характер, не влияет активно на формирование их мировоззрения и личных качеств.

Изучение литературных произведений в школе — это сложный процесс обучения и развития в его взаимосвязи, взаимодействии. Приобретение знаний тем более эффективно, чем более всесторонне развиваются способности и умения уч-ся. Для восприятия и усвоения лит-ры особое значение имеет развитие наблюдательности, воображения, культуры нравственных и эстетических чувств, образного мышления, чувства языка и стиля, умения вдумчиво читать про себя и выразительно вслух, умения работать с книгой, кратко и четко, просто и выразительно, в устной и письменной форме излагать свои мысли.

Чтение и изучение художественного произведения — процесс внутренне цельный, не поддающийся искусственному дроблению. Чтение произведения, если оно внимательно и вдумчиво, уже заключает в себе элементы анализа, размышления по ходу развития сюжета, характеров героев, позиции автора и пр. Процесс освоения литературного произведения, по Белинскому, заключается в переходе от увлечения поэтом, к-рое является первым и необходимым моментом в его изучении, «к хладнокровно-спокойному созерцанию» (Полн. собр. соч., т. VII, М., 1955, с. 311), предполагающему такое размышление, к-рое является результатом глубоких переживаний, вызванных чтением, и, сохраняя их, не теряет конкретности, не превращается в отвлеченные рассуждения.

В статьях Белинского показаны различные пути таких размышлений над произведениями (см. статьи о лирике, поэмах, драмах, «Евгении Онегине» Пушкина, о лирике, поэмах и романе Лермонтова и др.), пути глубокого анализа их — в зависимости от их тематики, жанровых, стилевых особенностей, а также тех общественных, этических или эстетических проблем, раскрытие к-рых представляется критику особенно важным. Сущность изучения литературного произведения в школе заключается в том, что в процессе первого и, гл. обр., второго чтения и перечитывания отдельных мест произведения уч-ся все глубже и основательнее вникают в содержание и ход образной мысли автора, вдумываются в детали, раскрывают взаимосвязи отдельных компонентов произведения, уясняют сложность и многогранность идейно-художественного его содержания, соотносят прочитанное со своими жизненными впечатлениями, мыслями, стремлениями, идеалами. Нет и не может быть единого пути, одной схемы изучения, разбора произведения хотя бы одного рода или жанра, как нет одинаковых художественных произведений и одинаково воспринимающих читателей. Для одних произведений может быть избран путь «вслед за автором», т. е. рассмотрение произведения по ходу сюжета по основным, узловым его эпизодам, в к-рых с наибольшей полнотой раскрываются характеры героев; для других — исходным моментом может быть кульминационный эпизод, особенно поразивший читателей; для третьих — характер и судьба главного героя; для четвертых — ярко подчеркнутая в произведении нравственная или общественная проблема; исходным моментом могут служить особенности стиля автора и т. д. Но каков бы ни был путь, важно то, чтобы читатели — уч-ся все более глубоко проникали в то «сцепление мыслей» (Л. Толстой), к-рое составляет суть произведения, чтобы изучение произведения носило для уч-ся проблемный характер, возбуждало их интерес к тому, какие социальные, нравственные, эстетические проблемы в нем поставлены и как они разрешаются. При этом следует предоставлять уч-ся большую свободу выбора тем для сочинений, докладов, выступлений, выбора стихов или прозаических отрывков для заучивания наизусть. Разнообразными должны быть методы и приемы работы учителя и уч-ся: творческие работы на основе жизненных наблюдений, т. н. устное словесное рисование и др. приемы способствуют развитию наблюдательности и воображения уч-ся, комментирование произведения ведет к более глубокому и исторически конкретному его пониманию; беседа и диспут позволяют широко поставить дискуссионные вопросы, лекции учителя способствуют обогащению и систематизации знаний уч-ся; выразительное чтение, слушание магнитофонных записей мастеров художественного чтения повышает культуру восприятия, развивает поэтический слух, чувство языка.

Изучение лит-ры в классе, на обязательных занятиях, тесно связывается с широким внеклассным чтением, с работой в кружках, с подготовкой литературных вечеров, выпуском литературных газет и журналов, где инициативе уч-ся предоставляются широкие возможности. Взаимосвязь классных и внеклассных занятий способствует приближению изучения лит-ры к жизненным запросам и интересам уч-ся, с большей глубиной и основательностью развивает их художественные вкусы, формирует эстетические понятия и марксистско-ленинское мировоззрение в целом.

Лит.: Буслаев Ф. И., О преподавании отечественного языка, Л., 1941; Водовозов В. И., Избр. пед. соч., М., 1958; Стоюнин В. Я., Избр. пед. соч., М., 1954; Острогорский В. П., Беседы о преподавании словесности, 4 изд., СПБ, 1913; Роткович Я. А., Хрестоматия по истории методики преподавания лит-ры, М., 1956; его же, Вопросы преподавания лит-ры. Историко-методические очерки, М., 1959; Рыбникова М. А., Очерки по методике литературного чтения, 3 изд., М., 1963; Голубков В. В., Методика преподавания лит-ры, 7 изд., М., 1962;

Вопросы методики преподавания лит-ры в школе. Сб. ст. под ред. Н. И. Кудряшева, М., 1961; Эстетическое воспитание в школе. Сб. ст., Л., 1962; Маршак С. Я., Воспитание словом, М., 1961; Калитин Н. И., Иск-во быть читателем, М., 1962; За творческое изучение лит-ры в школе. Сб. ст. под ред. Н. И. Кудряшева, М., 1963; Русская советская лит-ра в X классе. Сб. ст. под ред. Л. И. Тимофеева, в. 1—2, М., 1957—64; Браже Т. Г., Целостное изучение эпического произведения, М., 1964; Каплан И. Е., Изучение биографии писателя в старших классах, М., 1964; Мещерякова Н. Я., Изучение стиля писателя в средней школе, М., 1965; Колокольцев Н. В., Развитие устной и письменной речи на уроках литературного чтения, М., 1958; Колосов П. Н., Словарная работа на уроках литературного чтения, 2 изд., М., 1958; Изучение стихосложения в школе. Сб. ст. под ред. Л. И. Тимофеева, М., 1960; Тодоров Л. В., Работа над стихом в школе, М., 1965; Беленький Г. И., Теория лит-ры в выпускном классе, М., 1964; Молдавская Н. Д., Самостоятельная работа учащихся над языком художественных произведений, М., 1964; Айзерман Л. С., Уроки, лит-ра, жизнь, М., 1965; Лесохина Л. Н., Урок-диспут, М., 1965; Роткович Я. А., Очерки по истории преподавания лит-ры в советской школе, М., 1965; Литвинов В. В., Сочинения в старших классах, М., 1965; Прессман Л. П., Использование кино и телевидения для развития речи учащихся, М., 1965; Гуковский Г. А., Изучение литературного произведения в школе, М.-Л., 1966; Молдавская Н. Д., Воспитание читателя в школе, М., 1968; Ревякин А. И., О преподавании художественной лит-ры, М., 1968; Рез З. Я., Изучение лирики в школе, Л., 1968; Внеклассная и внешкольная работа по литературе. Сб. ст. под ред. Я. А. Ротковича, М., 1970; Никольский В. А., Методика преподавания литературы в средней школе, М., 1971; Искусство анализа художественного произведения. Сост. Т. Г. Браже, М., 1971; Восприятие учащимися литературного произведения и методика школьного анализа. Сб. ст. под ред. А. М. Докусова, Л., 1972.

Н. Кудряшев.

МЕ́ТОД ХУДО́ЖЕСТВЕННЫЙ, или **тво́рческий** (от греч. méthodos — путь познания) — в лит-ре иногда обозначается как **направление**, — устойчивый и повторяющийся в том или ином периоде исторического развития лит-ры целостный и органически связанный круг основных особенностей литературного творчества, выражающийся как в характере отбора явлений действительности, так и в отвечающих ему принципах выбора средств художественного изображения у ряда писателей.

В широком смысле М. х. называют наиболее общий тип подхода писателя к действительности, исходящий из примата объективного или субъективного начала в воспроизведении явлений действительности, вне зависимости от конкретного исторического его выражения, проявляющийся в иск-ве на всем протяжении его исторического существования. Так, еще Аристотель различал два подхода к изображению жизни: такой, какой она есть, и такой, какой она должна быть. В. Г. Белинский делил поэзию на реальную и идеальную: «Поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в к-ром он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности». С этой т. з. часто в иск-ве и в литературе различают два основных метода: *реализм* (см.) и *романтизм* (см.). Понятно, что речь не идет об исключающем противопоставлении этих двух начал: в объективном воспроизведении действительности всегда необходим определенный субъективный угол зрения (принцип отбора), иначе не возникнет и самое воспроизведение. И наоборот: субъективность в конечном счете нуждается в точке опоры, в той или иной объективной основе, к-рая ее вызывает к жизни. Поэтому в процессе историко-литературного развития объективное и субъективное, воспроизводящее и пересоздающее начала иногда резко противостоят друг другу, а иногда взаимодействуют в пределах творчества одного писателя и даже в пределах одного произведения («Мертвые души» Гоголя), по выражению Белинского, ведут к одной цели.

В современной буржуазной науке о лит-ре за рубежом нередки попытки найти однородные универсальные понятия для обозначения разных тенденций в развитии лит-ры.

Марксистская наука, признавая наличие основных типов изображения

жизни, как это намечалось Аристотелем, Белинским, главную задачу видит в типологическом исторически-конкретном рассмотрении проблемы М. х., в самых различных ее исторических осуществлениях и вариантах, говоря, напр., о реализме ренессансном, просветительском, критическом и др., о романтизме в различных его проявлениях и т. д.

В реальном процессе развития лит-ры М. х. выступает как исторически обусловленное, устойчиво повторяющееся единство творческих принципов писателя, группы, течения и т. д., выражающееся прежде всего в общности трактовки основных жизненных проблем — эстетического идеала, положительного героя, жизненного процесса, народа как движущей силы этого процесса. Тем самым М. х. связан с мировоззрением писателя, его исторической средой и приобретает реальные художественные очертания только в определенных историко-литературных условиях, образуя, напр., самые различные виды или типы реализма в отдельных сменяющих друг друга или взаимодействующих литературных течениях, группах, школах и т. п., вплоть до возможности постановки вопроса об индивидуальном М. х. писателя.

Понятно, что в зависимости от исторических условий, меняющих в силу тех или иных причин характер отношения писателя к действительности, возможна известная смена М. х., переход, напр., от сентиментализма «Бури и натиска» к «Веймарскому классицизму» у Гёте и Шиллера, от романтизма к реализму (напр., у Пушкина), их взаимодействие (Лермонтов, Гоголь), что в конкретном стиле или течении, связанном с определенным эстетическим идеалом, родственным жизненным материалом и т. д., объединено внутренней творческой логикой, осуществляется в органически едином художественном развитии.

Путь писателя, как правило, отражает динамику историко-литературного процесса данного периода (как выше отмечено у Гёте и Шиллера или у Ибсена, прошедшего через романтизм, реализм, натурализм и завершившего свой путь символистскими драмами). Рассматривая процесс исторического развития лит-ры в наиболее общем плане, можно ставить вопрос и о развитии М. х., о его историческом движении, хотя вместе с тем очевидна и возможность одновременного сосуществования разных его видов и типов. Однако вопрос о возникновении, напр., реализма остается открытым, поскольку его относят и к ранним периодам развития иск-ва, и к эпохе Возрождения, и к 19 в. Во всяком случае, нет оснований представлять движение реализма как строго последовательное развитие, речь о таком его характере может идти в пределах гл. обр. национально-исторического развития лит-ры, где налицо единство общеисторического процесса, обусловливающего, естественно, и логику развития лит-ры. Конечно, и в этом случае всегда возможно различное истолкование принципов реалистического творчества и их реального наполнения (идеал, герой и пр.) в связи с характером идеологической борьбы и столкновением различных эстетических концепций в том или ином периоде развития лит-ры в целом. Но для Западной Европы, напр., нетрудно установить общие этапы развития реалистического М. х. в 18—20 вв.: просветительский реализм характерен не только своим антифеодальным содержанием, но и обладает своими эстетическими признаками; критический реализм 19 в. — качественно новый этап, обогащенный художественными открытиями романтизма. Хотя при изучении лит-ры 20 в. мы пользуемся тем же термином «критический реализм», есть существенные отличия М. х. Томаса Манна или Хемингуэя от М. х. Бальзака и Диккенса (не индивидуальные, а типологические, эпохальные), связанные со всем художественным опытом лит-ры 20 в., в т. ч. с влиянием нереалистических течений последних десятилетий. *Социалистический реализм* (см.) представляет собой новую художественную систему, вместе с тем преемственно связанную с луч-

шими традициями иск-ва прошлого.

Т. о., в пределы общего понятия реалистического М. х. входят весьма различные его виды и типы. Это же относится и к романтическому, или символическому, М. х. с еще большей отчетливостью, поскольку усиленное в нем субъективное начало способствует и большей обособленности эстетических концепций. Понятие М. х. соотносится с рядом литературоведческих (и шире — искусствоведческих) понятий: «течение», «стиль», «творчество». Если, говоря о творчестве, мы имеем в виду весь круг конкретных произведений писателя и содержащихся в нем идей, характеров, сюжетов и пр., то понятие стиля выделяет уже типические черты его подхода к жизни, угол его творческого зрения, т. е. интерес к определенной проблематике, освещение ее с известных эстетических позиций, изображение характеров и сюжетов того или иного типа, единство стилистических принципов, определенный реалистический или романтический акцент — все это позволяет говорить и об индивидуальном художественном М. х. писателя. Своеобразная интеграция этих наиболее общих, принципиальных сторон стиля происходит, когда мы рассматриваем то литературное течение, с к-рым связан писатель: в нем повторяются в еще более общем плане те же творческие тенденции — идейно-эстетическая направленность, общая характерология и пр., выражающие вместе с тем в еще более своеобразных и индивидуальных формах единство художественных позиций ряда авторов. Т. о., лежащая в основе М. х. творческая общность может рассматриваться на различных уровнях, то в более, то в менее широком плане, но всегда связана с исторически обусловленным характером отношения иск-ва к действительности. В этом смысле возможна постановка вопроса, скажем, об общих чертах М. х. в национальных пределах (напр., русский реализм), в хронологических рамках (напр., реализм 19 в.) и т. д., так же как и применительно к творчеству отдельного писателя (реализм Пушкина и т. д.).

Понятно, что общие закономерности исторического процесса в конечном счете сказываются и на характере развития М. х., определяя смену различных по тем или иным существенным особенностям типов или видов реализма или романтизма, но это не меняет их внутренней равноправности, органической связи с определенным периодом общественной и литературной жизни, которому отвечают именно в нем и сложившиеся творческие тенденции; реализм Л. Толстого сменяет, но не отменяет реализма Пушкина и, в свою очередь, не оттесняется реализмом Хемингуэя. Изучение М. х. предполагает строго историческое рассмотрение условий, в к-рых он складывается, и определение того уровня, на к-ром оно ведется (писатель, течение, период и т. д.). Вместе с тем М. х. практически реализуется в конкретной художественной системе, находящей свое выражение в определенном эстетическом идеале, в положительных и отрицательных характерах, соотнесенных с идеалом и поставленных в определенные жизненные ситуации, и т. д., т. е. должен быть понят в его конкретной, исторически обусловленной специфике.

Лит.: Творческий метод. Сб. ст., М., 1960; Основы марксистско-ленинской эстетики, М., 1960 (разд. IV); Сквозников В. Д., Творческий метод и образ, в кн.: Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер, М., 1962.

Л. Тимофеев.

МЕТОНИ́МИЯ (от греч. metonomádzo — переименовывать) — вид тропа, в к-ром сближаются слова по смежности обозначаемых ими более или менее реальных понятий или связей. В М. явление или предмет обозначается с помощью других слов и понятий. При этом сохраняются сближающие эти явления признаки или связи; так, когда В. Маяковский говорит о «стальном ораторе, дремлющем в кобуре», то читатель легко угадывает в этом образе метонимическое изображение револьвера. В этом отличие М. от метафоры. Представление о понятии в М. дается

с помощью косвенных признаков или вторичных значений, но именно это и усиливает поэтическую выразительность речи:

Ты вел мечи на пир обильный;
Все пало с шумом пред тобой;
Европа гибла; сон могильный
Носился над ее главой...
(А. Пушкин)

Здесь М. «мечи» — воины.

Наиболее распространена М., в к-рой название профессии заменено названием орудия деятельности:

Когда же берег ада
Навек меня возьмет,
Когда навек уснет
Перо, моя отрада...
(А. Пушкин)

Здесь М. «уснет перо».

См. ст. *Троп*.

Л. Крупчанов.

МЕТР (от греч. métron — мера) — стихотворный размер, обозначение основных особенностей ритмической единицы, положенной в основу данного стихотворного произведения, мера стиха, его общая схема, к к-рой восходят с теми или иными вариациями его единицы. Так, говоря, напр., о русском ямбе, мы имеем в виду, что это размер, нормой, мерой к-рого является расположение ударений на четных слогах; говоря об античном ямбе, имеем в виду расположение на четных местах долгих слогов и т. п. При этом отдельные строки могут иметь весьма отличный друг от друга вид (в русском ямбе благодаря возможным пропускам ударений, или расположению ударений на безударных слогах, или появлению лишних слогов, в античном — благодаря возможной замене долгих слогов краткими и наоборот), но восходят к основному общему типу построения данного М. В античном стихосложении в понятие «М.» вкладывалось и более широкое содержание, имевшее в виду и структуру строфы, и самый тип стихотворной речи, в отличие от ритма, к-рый мыслился в единстве с напевом.

Поэтому именно античное стихосложение часто именуется метрическим. См. ст. *Стихосложение*.

Л. Тимофеев.

МЕТРИ́ЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ — см. ст. *Аруз* и *Античное стихосложение*.

МИННЕЗИ́НГЕР (нем. minnesinger — певец любви) — немецкий средневековый поэт-певец, автор произведений куртуазной любовной лирики. Первые М. (конец 12 в.) использовали приемы и образы народных песен, они воспевали высокое и светлое любовное чувство. Позднее в лирике М. появляется непременный мотив неразделенной любви к недосягаемой из-за сословных предрассудков знатной даме. Ритмика и строфика их стихотворений усложняются, что отразило развитие музыкальной культуры (лирика М. была тесно связана с музыкой). В ряде произведений нек-рые М. отходили от чисто любовных мотивов, обращаясь к политическим вопросам: их стихотворения воспевают воинскую доблесть, отстаивают идею национального единства. Широтой тематики и выдающимся поэтическим мастерством среди М. выделяется Вальтер фон дер Фогельвейде (1170—1230) — величайший поэт немецкого средневековья. В лирике поздних М. (14—15 вв.) условности куртуазной любви доведены до предела, от подлинного любовного чувства не остается и следа, все превращается в сплошную словесную игру. Усложняется форма, стилистические поиски становятся самоцелью. К началу Возрождения лирика М. окончательно вырождается.

Лит.: Иванов К., Трубадуры, труверы и миннезингеры, П., 1915; История немецкой лит-ры, т. 1, М., 1962; Пуришев Б. И., Шор Р. О., Хрестоматия по западноевропейской лит-ре. Средние века, М., 1953; Bartsch K., Deutsche Liederdichter des zwölften bis vierzehnten Jahrhunderts, Stutt., 1879; Frings Th., Minnesinger und Troubadours, B., 1949.

А. Михайлов.

МИРА́КЛЬ (франц. miracle, от позднелат. miraculum — чудо) — один из основных жанров западноевропейского средневекового театра. Особое распространение получил в 13—14 вв. В основу сюжета этих стихотворных драм обычно был положен рассказ о чуде, совершенном к.-л. святым или девой Марией. Основная на-

правленность М. — религиозно-дидактическая: в пьесе отстаивались принципы религиозного аскетизма, покорность предначертанной свыше судьбе, изображалось торжество и награждение добродетели, наказание порока. Эти задачи часто требовали показа ряда жизненных ситуаций, — так в М. проникали реалистические картины действительности. Постепенно бытовой элемент вытеснял из М. божественных персонажей, и М. превращался в драму о жизни простого человека. Но и в этом случае религиозно-назидательная направленность М. сохранялась.

Возникшие в среде горожан, М. часто отражали социальные конфликты эпохи, но, как правило, все ограничивалось моральным осуждением порочности феодалов или служителей церкви. М. был невелик по объему, поэтому иногда пьесы этого жанра объединялись в циклы (напр., цикл французских М. о деве Марии, 14 в.). М. ставились на сцене городских любительских театров, а также исполнялись учениками церковных школ. М. просуществовал на европейской сцене до 18 в. В конце 19 и нач. 20 в. делались попытки возродить М. в творчестве поэтов-символистов. Однако традиция М. сохранилась до наших дней в странах Латинской Америки. Так, в Бразилии этот жанр, в свое время занесенный португальскими миссионерами, слился с местными фольклорными «действами» и служит нередко для выражения самых острых современных идей. Примером может служить драма Ариано Суассуны «Действо о Сострадающей». В изображенном здесь Страшном суде грешников судит чернокожий Христос, а Дьявол выступает в костюме плантатора.

Лит.: История английской лит-ры, т. 1, в. 1, М.—Л., 1943; История французской лит-ры, т. 1., М.—Л., 1946; История западноевропейского театра, т. 1, М., 1956; История немецкой лит-ры, т. 1, М., 1962; Тертерян И., Существует ли «галлюцинирующий» реализм?, «Ин. лит-ра», 1965, № 7.

А. Михайлов.

МИСТЕ́РИЯ (от греч. mystḗrion — таинство, служба, обряд) — основной жанр религиозного театра эпохи позднего средневековья 12—16 вв., созданный на сюжеты Библии и Евангелия, получивший распространение в странах Западной Европы (Англия, Италия, Франция, Сев. Нидерланды, Испания, Германия, Швейцария). Наибольшее развитие мистериальный театр получил во Франции. Появление М. было подготовлено литургической драмой. Вводные сцены юмористически-бытового характера считалось неудобным ставить в самой церкви, поэтому нек-рые литургические драмы стали разыгрывать сначала на паперти, потом в церковной ограде и на площади. Расцвет М. связан с ростом средневековых городов (14—15 вв.).

Мистериальная драматургия разделялась на три цикла: ветхозаветный, новозаветный и апостольский. В М. Ветхого завета, напр., события представлены от сотворения мира до императора Октавиана. М. включала до 49 200 стихов, и для ее постановки требовалось 250 актеров. Наиболее известной из новозаветного цикла была М. «Страсти господни» Арнуля Гребана, состоявшая из 34 574 стихов, шла она четыре дня, и в ней участвовало 400 исполнителей. М., изображавшая деяния апостолов (62 тыс. стихов), шла девять дней, и в ней принимали участие 494 актера.

Существовали и М. светского характера: во Франции — «Разрушение Трои» (1450) Жана Миле и «Мистерия об осаде Орлеана» (после 1429 г.) о Жанне Д'Арк, содержащие нек-рые черты исторической достоверности; в Швейцарии — «О знатной римлянке Лукреции» Генриха Бюллингера. Светские М. не получили своего дальнейшего развития. М. были написаны силлабическими размерами, восьми-, десятисложной рифмованной строкой, безымянным автором или целыми коллективами. Из отдельных авторов М. известны Жан Бодуэль (М. о св. Николае), Рютбеф (ум. ок. 1280 г., М. о Теофиле), Арнуль Гребан (ок. 1420—71), к-рый считался одним из величайших мастеров французского языка. М. широко пользовалась культовой поэзией и церковно-литургической

лит-рой, приспособляла к своим нуждам феодальный былевой эпос, куртуазную лирику, рыцарские романы и повествовательную городскую лит-ру, а также жанры народного творчества. М. устраивались обычно городскими властями (за ними было право общего надзора, контроля и цензуры спектакля), кружками, союзами (братствами) и цехами ремесленников на рождество и пасху и др. церковные праздники — на ярмарках, площадях; любители-горожане составляли большинство постановочной группы, к цеховым любителям присоединялись странствующие актеры и певцы. К.-л. постоянных театральных построек не было, существовали неподвижная и подвижная сценические площадки; представления разыгрывались по принципу одновременности на кольцеобразной сценической площадке, сколоченной из досок и укрепленной на сваях, в отдельных беседках или на передвижных площадках.

Усиление народного элемента в М. вызывало недовольство духовных властей. С середины 16 в. М. была запрещена. М. дали толчок для развития жанров средневекового театра — *фарса* и *моралите*, способствовали раннему возникновению светского театра, появлению во Франции комедии и трагедии, развитию ренессансной драмы (напр., в Англии). В России М. были заимствованы из Византии.

В 19—20 вв. делались попытки возродить М., и в ряде стран (Испания, Германия и др.) М. ставились в старинной манере с целью привлечь туристов. В 20 в. М. «страстей» периодически ставятся перед Собором Парижской богоматери. В Англии были поставлены йоркский и честерский циклы М. Широко известна народная опера «Ноев ковчег» английского композитора Б. Бриттена, написанная по пьесе о Ное из честерского цикла М. В Сассексе (Англия) она ставится весной через каждые четыре года.

Лит.: Полевой П., Исторические очерки средневековой драмы, СПБ, 1865; Веселовский А., Старинный театр в Европе, М., 1870; Петров Н., Очерки из истории украинской лит-ры XVIII в., К., 1880; Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра. От возникновения до 1789 г., М.—Л., 1941, с. 50—75; Хрестоматия по истории западноевропейского театра, сост. и ред. С. Мокульского, 2 изд., т. 1, М., 1953, с. 108—119; История западноевропейского театра, под общ. ред. С. Мокульского, т. 1, М., 1956, с. 54—85.

А. Головенченко.

МИСТИФИКА́ЦИЯ (от греч. mýstēs — посвященный, знающий таинства, и лат. facio — делаю) — сознательное указание ложного авторства в целях противоцензурной маскировки, литературной и общественно-политической полемики или литературной игры. П. Мериме приписал свою книгу «Театр Клары Газуль» вымышленной испанской артистке. Широкую известность приобрели выданные за создания народного творчества «Поэмы Оссиана», якобы сочиненные древним бардом Оссианом, жившим в 3 в., а в действительности написанные шотландским поэтом Д. Макферсоном (1736—96), и «Гузла» П. Мериме (1827) — сборник баллад, приписанный вымышленному гусляру Иакинфу Маглановичу. Знаменитые произведения классиков нередко привлекали фальсификаторов (подделки «Мертвых душ» Н. Ф. Ястржембским, «Русалки» — Д. П. Зуевым и др.). Один из наиболее знаменитых случаев полемически-сатирической М. — создание литературного образа Козьмы Пруткова, под именем к-рого публиковали свои шуточные, сатирические и пародийные произведения А. К. Толстой и братья Жемчужниковы. Пародийная маска Козьмы Пруткова — ограниченного, тупого, пошлого обывателя, возомнившего себя поэтом, — стала олицетворением всей бюрократической России эпохи Николая I.

Лит.: Ланн Е., Литературная мистификация, М.—Л., 1930; Масанов Ю., Литературная мистификация, М., 1940; его же, В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок, М., 1963.

А. Наркевич.

МИФОЛОГИ́ЧЕСКАЯ ПОЭ́ЗИЯ (от греч. mýthos — слово, речь) — 1) рассказ о богах и героях, культовых первопредках, передающий представ-

ления древних о происхождении мира и жизни на земле; характерен как вид устного народного творчества для каждого народа на ранних ступенях его развития.

2) В широком смысле — поэзия, построенная на мифологических образах, свойственная в основном раннему фольклору и древним литературам. Проходит путь развития от художественного мышления мифологическими образами до обращения к мифологическим образам как художественному приему; ср., напр., «Илиаду» Гомера (9—8 вв. до н. э.), «Теогонию» Гесиода (8—7 вв. до н. э.) и «Энеиду» Вергилия (1 в. до до н. э.), «Фарсалию» Лукана (1 в. н. э.) — в античной лит-ре. Переход от одной функции мифологического образа к другой начинает осуществляться тогда, когда реальность мифологического образа, необходимая и обязательная для мифологической системы художественного мышления (напр., ранний народный эпос), отрицается или хотя бы ставится под сомнение. Промежуточная стадия— превращение мифологического образа из активного средства познания в хранилище некоего общественного опыта. Мифологические фигуры, с к-рых в известной степени снимается ореол божественности, оказываются прототипами человеческой природы, а их характер и поведение являются как бы нормой для характера и поведения современников: что справедливо в мифе, то справедливо и в современности. Мифологический образ служит возвышению опыта индивида во всеобщую категорию. На подобном осмыслении мифологического образа строится, в частности, античная лит-ра: римская с нач. 1 в. до н. э. и древнегреческая с середины 5 в. до н. э. (см., напр., трагедии Софокла — 5 в. до н. э., Греция, поэзию Катулла — 1 в. до н. э., Рим). Мифологический образ начинает выполнять функцию художественного приема. Дальнейшая эволюция мифологического образа ведет к его нарочитой заземленности или, напротив, к сугубой аллегоричности. На первых порах эти тенденции могут сосуществовать в едином мифологическом образе, впоследствии резко обособляются. Каждая эпоха в новом европейском иск-ве по-своему, в соответствии с собственными эстетическими идеалами истолковывала мифологические образы, неоднократно вливая в них чуждое им первоначальное содержание (напр., переосмысление образа Одиссея в русской литературе, в частности в стихах И. Бунина «Цирцея» и В. Луговского «Как человек плыл с Одиссеем», «Новый год»). Отсюда различное в разные эпохи и в разных литературных направлениях отношение к мифологическим образам античности: от восторженного (эпоха Возрождения, классицизм и др.) до резко отрицательного (демократическая лит-ра России в середине 19 в. и др.). М. как поэзия, интенсивно использующая мифологические образы, в европейской лит-ре прекратила свое существование в 18 в. К мифологическим темам и мотивам иногда обращается современная европейская лит-ра, где мифологические образы выступают и в реалистическом плане, и как аллегория (см. творчество Р. Роллана, А. Франса, В. Вересаева, И. Бунина, В. Брюсова и мн. др.).

Лит.: Лосев А. Ф., Античная мифология в ее историческом развитии, М., 1957; его же, История античной эстетики, М., 1963; Затонский Д., Иск-во и миф, в кн.: Современная лит-ра за рубежом. Сб. 2, М., 1966.

И. Шталь.

МИФОЛОГИ́ЧЕСКАЯ ШКО́ЛА — теория в западноевропейской и русской филологической науке, представители к-рой первоосновой народного творчества считали мифологию и религию. М. ш. первоначально возникла в Германии в эпоху романтизма (первая половина 19 в.). Для ранних ее представителей (Ф. Крейцер, И. Геррес и др.) была характерна идеализация старины, народных суеверий и предрассудков, уход в прошлое от современной политической борьбы, мистицизм. Особое место в М. ш. занимают труды выдающихся немецких ученых — братьев Вильгельма (1786—1859) и Якоба (1785—1863) Гримм, в к-рых, особенно в книге «Немецкая мифология», были из-

ложены основные положения мифологической теории и разработаны принципы применения сравнительного метода для восстановления древнейших основ языка, мифологии и народной поэзии. В совпадении сюжетов, встречающихся в фольклоре индоевропейских народов, мифологи искали подтверждение теорий индоевропейского «прамифа» и «праязыка», идущих из глубины веков от общего для индоевропейских народов древнего предка, «пранарода». Братья Гримм привлекли внимание ученых многих западноевропейских стран к богатству и красоте древней культуры, что отвечало национальным потребностям народов того времени — периоду наполеоновских войн и борьбы за национальную независимость. Последователями М. ш. в Германии были А. Кун, В. Шварц, В. Маннгардт; во Франции — М. Бреаль; в Англии — М. Мюллер; в Италии — А. де Губернатис. В России М. ш. сложилась в середине 19 в. Ее представителями были Ф. И. Буслаев (1818—97), А. Н. Афанасьев (1826—87), О. Ф. Миллер (1833—89), А. А. Потебня (1835—91). В отличие от немецкой, русская М. ш., возникнув в условиях формирования русской передовой критической мысли и общественного подъема, отразила новые тенденции эпохи, выразила сочувствие к крепостным крестьянам — хранителям древней единой и целостной культуры нации. В то же время русские мифологи не сумели преодолеть идеалистических и романтических идей М. ш., были далеки по своим политическим и философским воззрениям от революционных демократов, идеализировали старину, преувеличивали реликтовые и мифологические моменты в народной поэзии, усматривая их даже там, где их не было. Ярким примером этому служит книга А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (1865—69), в к-рой не только образы мифологических героев, но и сказочные и былинные персонажи считаются олицетворением божеств грома, облаков, солнца и т.д. Слабые стороны воззрений мифологов были подвергнуты критике Н. Г. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым, М. Е. Салтыковым-Щедриным. Русские мифологи, в отличие от немецких, не возвеличивали народную поэзию за счет лит-ры, а исследовали их исторические связи и взаимодействия. В книге «Исторические очерки русской народной словесности и иск-ва» (т. 1—2, СПБ, 1861) Ф. И. Буслаев сформулировал идеи безличности и безыскусственности народной поэзии. Буслаев полагал, что народная словесность обязана своим происхождением не личному авторству, а творчеству народных масс. Буслаев и Потебня придавали большое значение исследованию художественной ценности фольклора. В 70-х гг. они отошли от основных принципов М. ш. Представителями М. ш. Запада и России был собран и систематизирован значительный фольклорный материал. Особую ценность представляют классические сборники немецких сказок, изданные бр. Гримм, и «Русские народные сказки», опубликованные Афанасьевым (в. 1—8, 1855—64).

Лит.: Пыпин А. Н., История русской этнографии, т. 1—4, СПБ, 1890—92; Соколов Ю. М., Русский фольклор, М., 1941; Азадовский М. К., История русской фольклористики, т. 2, М., 1963; Гусев В. Е., Проблемы фольклора в истории эстетики, М.—Л., 1963; Токарев С. А., История русской этнографии. Дооктябрьский период, М., 1966.

В. Потявин.

МИФОЛО́ГИЯ (от греч. mythología — слово, рассказ, предание) — совокупность рассказов (мифов), порожденных народной или религиозной фантазией, в к-рых дается в художественно-образной форме объяснение различных явлений природы либо осмысление, обоснование явлений культуры или религиозных обрядов. М. по большей части тесно связана с религией: мифы — чаще всего повествования о богах или других сверхъестественных существах. Наиболее известны такие мифы древней Греции: они были очень многочисленны и разнообразны, вдохновляли поэтов, драматургов, художников и до нас дошли, гл. обр., в художественной обработке, частью через рим-

ских поэтов; поэтому и греческие боги долгое время были известны в Европе под латинскими именами. Вплоть до конца 18 в. вообще была известна только античная (грекоримская) М.

С нач. 19 в. филологи-индоевропеисты стали изучать древнеиндийскую, древнеиранскую, древнегерманскую М., сопоставляя их между собой и с античной М. На почве этих исследований сложилась *мифологическая школа* (см.), сторонники к-рой (бр. Гримм, Кун, Макс Мюллер, А. Н. Афанасьев и др.) рассматривали М. как поэтическое олицетворение и объяснение непонятных небесных явлений — движение солнца, звезд, фазы луны, гроза, ветер и пр.; они склонны были даже в народных сказках, в обрядах видеть деградировавший миф, а в сказочных персонажах — те же олицетворения небесных светил и метеорологических явлений. Со второй половины 19 в., в связи с расширением этнографических знаний, стали известны многочисленные мифы отсталых внеевропейских народов. В те же годы богатые находки памятников древневосточной письменности позволили обнаружить тексты древнеегипетской, древневавилонской и др. М. Оказалось, что М. есть или была у всех народов земного шара. Сложившаяся в тот период *антропологическая школа* (см.) (Тэйлор и др.) рассматривала М. как порождение олицетворяющей фантазии, одушевление природы и ее мифологизацию. Нек-рые из ученых этой школы (особенно Г. Спенсер) видели в М. отражение действительных событий, а в мифологических образах — умерших людей, предков, царей. С нач. 20 в. среди сторонников французской социологической школы и английской «функционалистской» школы сложилось мнение, что смысл М. — в оправдании той или иной ритуальной практики, обоснование права на совершение обряда. Последователи психоаналитической теории Фрейда рассматривали М. как сублимацию подавленных и подсознательных эротических эмоций.

Мифы разных народов чрезвычайно разнообразны. Их не всегда легко отличить от сказок; нек-рые видят различие между тем и другим в том, что мифы священны и не всем доступны, в них верят, а в сказки не верят, и они доступны всем; это не совсем верно, ибо есть мифы не религиозные, не священные. Действительное различие между мифом и сказкой в том, что мифу всегда присущ объяснительный (этиологический) элемент, связь с какой-то чертой действительности. Миф нередко близок также к легенде, к-рая, однако, отличается от М. тем, что в основе легенды всегда лежит действительное историческое событие или историческое лицо.

Наиболее же сложен вопрос о соотношении М. и религии. Взгляды ученых об этом диаметрально расходятся. Представители мифологической школы почти отождествляли М. и религию. Другие (напр., Вундт) видели в М. низшую стадию религии. Апологеты религии (особенно Э. Лэнг, В. Шмидт) считали, что примесь М. загрязняет истинную религию. Нек-рые марксистские авторы (М. Горький, И. Тренчени-Вальдапфель) утверждают, напротив, что в М. выражается творческая фантазия народа, ведущая его вперед, а примесь религии портит М.

Изучение наиболее примитивных мифов (напр., у австралийских аборигенов, бушменов и др. отсталых племен) показывает, что самые древние мифы не были связаны с религией, они содержат в себе в наивно-олицетворяющей форме объяснение особенностей отдельных животных, а также движения луны, солнца, происхождения огня, возникновения некоторых обычаев. Впрочем, такие весьма архаические мифы известны и у более культурных народов, в т. ч. они были и у античных греков (напр., мифы об Арахне-пауке, о Нарциссе-цветке, о тирренских корабельщиках-дельфинах и др.). Мифы о происхождении мира в целом (космогонические) появились позже других, в них отразилась сравнительно высокая ступень развития способности человеческого ума к обобщениям: космого-

нические мифы известны у островитян Полинезии, у народов древнего Востока и др.

С религией М. тесно связывается тогда, когда миф привязан к к.-н. религиозно-магическому обряду и служит как бы его обоснованием и истолкованием. Таковы тотемические мифы австралийцев. Такие культовые мифы обычно священны, они хранятся в тайне от непосвященных. Этим «эсотерическим» мифам противостоят «экзотерические», к-рые сочиняются нарочно для непосвященных, чтобы запугать их и не дать проникнуть в тайны совершаемых обрядов. Культовые мифы и составляют главное содержание религиозных верований.

Простая, безыскусственная М. общинно-родовой эпохи подвергается сильным изменениям при переходе к классовому общественному строю. Профессионалы-жрецы строят из народных мифов сложные мифологические системы, скрывая их от непосвященных. Так, из М. складывались «тайные знания» жрецов в Древнем Египте, Вавилонии, Иране и пр. Однако культурное общение между народами приводило к тому, что и М. разных стран смешивались, отдельные мифологические мотивы и сюжеты переходили из страны в страну. Особенно проявилось это в эллинистическую и римскую эпохи: на почве политического объединения и широких культурных связей между странами создавались синкретические религиозно-мифологические системы. Так образовалась и библейско-евангельская, иудейско-христианская М., составленная из элементов преимущественно древневосточных мифов и ставшая существенной частью христианской догматики. Не вошедшая же в нее часть античной М. оторвалась от религии и в христианской Европе превратилась в систему символов для чисто светских понятий: Марс — война, Минерва — мудрость, Диана — девственность, Лета — смерть, забвение, Музы — искусства и науки.

Лит.: Аура Поку. Мифы, сказки, легенды, басни, пословицы и загадки народа бауле, пер. с нем., М., 1960; Г е о р г и е в с к и й С., Мифические воззрения и мифы китайцев, СПБ, 1892; Ю а н ь К э, Мифы древнего Китая, М., 1965; К у н Н., Легенды и мифы древней Греции, 4 изд., М., 1957; Л о с е в А. Ф., Античная мифология в ее историческом развитии, М., 1957; М а т ь е М., Древнеегипетские мифы, М.—Л., 1956; Р и д А. В., Мифы и легенды страны Маори, пер. с англ., М., 1960; Т р е н ч е н и - В а л ь д а п ф е л ь И., Мифология, М., 1959; Т о к а р е в С. А., Что такое мифология?, в сб.: Вопросы истории религии и атеизма, в. 10, М., 1962.

С. Токарев.

МНОГОСОЮЗИЕ, или п о л и с и н д е т о н (от греч. polysýndeton — многосвязное) — такое построение речи, гл. обр. поэтической, при к-ром увеличено число союзов между словами.

М. — одна из стилистических *фигур* (см.). Замедляя речь вынужденными паузами, М. подчеркивает отдельные слова, усиливает ее выразительность:

И волны теснятся, и мчатся назад,
И снова приходят, и о берег бьют...
(М. Л е р м о н т о в)

Зато и внук, и правнук, и праправнук
Растут во мне, пока я сам расту...
(П. А н т о к о л ь с к и й)

Е. Аксенова.

МОДЕРНИЗМ (от франц. moderne — современный) — типологический термин для иск-ва 20 в., получающий, однако, весьма различное толкование. В западной науке, а также в эстетике ряда стран народной демократии термин «М.» применяется как обозначение самых разных нереалистических течений в иск-ве и лит-ре, возникших накануне или после первой мировой войны: *экспрессионизм,* кубизм, *футуризм,* унанимизм, акмеизм, имажинизм — в 10-е гг.; сюрреализм, абстракционизм — 20—30-е гг.; «театр абсурда», школа «нового романа», «поп-арт», «кинетическое иск-во» и др. — после второй мировой войны. Примененный к столь разным по идейным исканиям школам (модернистами в этом смысле оказываются Маяковский, страстно обличавший несправедливый буржуазный строй, и Ф. Маринетти, певец буржуазного прогресса 20 в.; художник революции, выдающийся реформатор современного театра

В. Мейерхольд и такие метры абсурдистского театра, воспевающие безысходное отчаяние, как С. Беккет и Э. Ионеско, и т. д.), термин «М.» используется как условное обозначение эстетических устремлений художников нереалистического направления к обновлению той или иной художественной системы, представлявшейся им устаревшей. В данном значении понятие «М.» определенными гранями соприкасается с понятием *авангардизм* (см.). В противоположность этому, преимущественно эстетическому пониманию М., в советской эстетике и критике было распространено представление о нем как явлении прежде всего идеологическом: М. — исключительно продукт распада буржуазного об-ва, проявление крайней реакционности буржуазной идеологии в сфере иск-ва и лит-ры, иск-во дегуманистическое, принципиально отказавшееся от познания объективного мира, замкнувшееся в сфере формальных экспериментов. М., т. о., прямо отождествлялся с *декадансом* (см.), к к-рому, в свою очередь, относилось все нереалистическое иск-во конца 19 — нач. 20 в., в то время как с М. связывались более поздние по времени возникновения нереалистические течения (т. о., разграничение между М. и декадансом проводилось по внешнему, хронологическому принципу). Столь упрощенная схема, однако, вступает в противоречие с многими конкретными фактами развития иск-ва и лит-ры 20 в. Прежде всего, ряд выдающихся художников социалистического реализма — В. Маяковский, П. Элюар, Б. Брехт, П. Неруда и др. — или в ранний период своего творчества были тесно связаны с нереалистическими течениями, или даже испытывали их влияние на протяжении всего творческого пути. М. оказал также несомненное влияние — идейное и художественное — на творчество крупнейших представителей критического реализма в лит-ре 20 в.: Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, Г. Грина, Ф. Мориака, А. Миллера, Г. Бёлля. Далее, такие писатели, как Д. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка — общепризнанные столпы М., — при всех кричащих противоречиях в их творчестве представляют собой выдающееся явление в лит-ре нашего века, без строгого и всестороннего научного анализа к-рого картина современного литературного развития была бы односторонней и необъективной. Поэтому данное понимание М. в настоящее время подвергается пересмотру и уточнению. Согласно третьей точке зрения, М. — сложный комплекс идеологических и эстетических явлений, включающий не только авангардистские течения, но и творчество ряда художников, в той или иной степени стоявших в стороне от них (таких, как М. Пруст, Д. Джойс, Ф. Кафка, Р. Музиль, А. Белый, П. Валери, Ж. Жироду, Ж. Кокто, Ж. Ануй и др.). М. парадоксально сочетает в себе черты регресса и новаторства. Его нельзя отделить от кризиса капиталистического миропорядка, буржуазной идеологии: именно этим обстоятельством объясняется крайний пессимизм модернистского ви́дения мира, недоверие к активному действию, восприятие действительности в извечной неподвижности, раз навсегда положенной данности, отмеченной глубоким несовершенством. Исключая возможность изменения мира к лучшему, М., т. о., абсолютизирует капиталистический строй, видит в нем конечную точку исторического развития человечества, т. е. практически скатывается на охранительные позиции. Но охранительные позиции М. выражаются в странной, парадоксальной форме — в резко отрицательном отношении к буржуазной действительности, в восприятии ее как царства хаоса, где человек обречен на бессмысленное существование или на безысходные страдания. Так возникает основной мотив модернистского мироощущения — отчуждение, тема столь же характерная для М., как проблема соотношения идеала и действительности для романтизма, идея нерасторжимой связи индивидуума с социальным бытием для критического реализма, как пафос революционного преобразования для социалистиче-

ского реализма. При этом следует подчеркнуть, что понятие «отчуждение» введено еще в нач. 19 в. Гегелем. Широко им пользовался К. Маркс, видевший источник отчуждения в экономической структуре капиталистического об-ва. В крайних субъективно-идеалистических течениях современной буржуазной философии (в особенности в *экзистенциализме* — см.), к к-рым в разработке проблемы отчуждения М. тесно примыкает, социально-экономические корни этого явления совершенно стушевываются, отчуждение рассматривается как неизбежный феномен любой социальной организации. Тем самым идея социального преобразования, тем более революции, отвергается как бессмысленная. Однако даже взятый в самых кризисных проявлениях, как иск-во непреодоленного отчуждения, М. не сводим к абсолютно отрицательной величине уже в силу того, что объективно он непреложно свидетельствует о глубоком неблагополучии буржуазного миропорядка, о страданиях человека в условиях несправедливого об-ва. Правда, М. скорее лишь «изнутри», чисто интуитивно ощущает, чем объективно изучает, болезни века, подчеркнуто избегает всякой диагностики, точного установления причин их возникновения. В этом М. проявляет бесспорную ограниченность, к-рая в особенности ощутима при сопоставлении его с критическим и социалистическим реализмом. М. стремится к преодолению отчуждения на сугубо субъективной основе — в сфере духа, иск-ва прежде всего, к-рое наделяется всеми признаками объективной реальности. Отсюда склонность художников М. к сложному формальному экспериментаторству, являющемуся, с одной стороны, проявлением того же всеобщего кризиса, многосторонней дегуманизации буржуазного об-ва, с другой — инструментом его преодоления, утверждением самоценности человеческого начала средствами голого формотворчества.

На скрещении этих взаимообусловливающих тенденций возникло одно из самых причудливых созданий модернистского творчества — абстракционизм, иск-во, к-рое абсолютно разуверилось в ценности жизни, замкнулось в сфере отвлеченных форм, остановившись на них именно потому, что они внешне нейтральны и свободны от безобразной, неэстетичной конкретно-чувственной реальности буржуазного об-ва. Но модернистское формотворчество наряду с несомненными крайностями и издержками таит в себе и нек-рый позитивный элемент — напряженные поиски новых путей изображения мира и человека. Эстетические открытия отдельных модернистов, освобожденные от черт кризисного мировосприятия, возвращенные к гуманистической, жизненной основе, обогащают реалистическую лит-ру и иск-во 20 в. Наконец, М. как важнейший тип нереалистического творчества 20 столетия, не обязательно предполагает ориентацию на кризисное мировоззрение. Напр., творчество большей части немецких экспрессионистов конца 10 — нач. 20-х гг. (Э. Толлер, В. Газенклевер, ранний И. Бехер и др.), рожденное революционной атмосферой в мире и в самой Германии, было проникнуто призывом к грядущему обновлению мира. Не менее показательный пример в этом смысле — многолетний творческий путь П. Пикассо, в разные периоды связанного с различными модернистскими течениями в живописи 20 в. — с кубизмом, сюрреализмом, в определенной степени с абстракционизмом. Модернист в художественном творчестве, Пикассо не только выдающийся живописец и мастер прикладного иск-ва, но и интересный поэт; он всегда ориентировался на передовые идеи эпохи, а в зрелые годы прямо связал себя с коммунистической идеологией. И здесь нет противоречия, ибо передовое мировоззрение, рождая прогрессивное иск-во, не обязательно предполагает его развитие лишь в формах самой жизни.

Лит.: Затонский Д., Франц Кафка и проблемы модернизма, М., 1965; Жантиева Д., Английский роман XX в. 1918—1939, М.—Л., 1965; Современные проблемы реализма и модернизма. Научная конференция, М., 1965; Гус М., Мо-

дернизм без маски, М., 1966; Мотылева Т. Л., Зарубежный роман сегодня, М., 1966; Критический реализм, XX в. и модернизм. Сб. ст., М., 1967; Лифшиц М., Либерализм и демократия, «Вопр. философии», 1968, № 1; Модернизм. Анализ и критика основных направлений. Сб. ст., М., 1969; Сучков Б. Л., Лики времени, М., 1969 (гл. о Кафке); Неоавангардистские течения в зарубежной лит-ре 1950—1970 гг., М., 1972.

А. Сулейманов.

МОНОДРА́МА (от греч. mónos — один и drāma — драма) — драматическое произведение, к-рое исполняет один актер. В доэсхиловской греческой трагедии (Феспис, Фриниз) актер играл несколько ролей, меняя костюм и маску. Перерывы между его появлениями заполнялись песнями хора. В драматургии 19—20 вв. распространение получили М., в к-рых актер играет только одну роль, обращаясь либо к зрителю («О вреде табака» А. П. Чехова), либо к безмолвному персонажу («Путник» В. Я. Брюсова).

А. Чернышев.

МОНОЛО́Г (от греч. mónos — один и lógos — слово, речь) — в литературном произведении речь действующего лица, обращенная к самому себе или к другим, но, в отличие от диалога, не зависящая от их реплик. В драме в нек-рых случаях — обращение персонажа непосредственно к зрителям.

М. преобладает в лирике, в прозе играет второстепенную роль. В драме в М. раскрывается душевная жизнь персонажа, показывается сложность его характера. М. знакомит зрителя с обстоятельствами действия, к-рые не получили сценического воплощения, с душевным состоянием героя и т. д. Иногда в М. выражается кульминация действия (напр., в М. Лауренсии в драме Лопе де Вега, 1562—1635, «Овечий источник», 1613, изд. 1619, рус. пер. 1877). Особый вид краткого и условного М. — т. н. a part, высказывания в сторону, незаметные для других действующих лиц. В античной трагедии М. присутствовал в виде рассказов вестников и лирических отступлений хора, в античной комедии (Аристофан) — в виде «парабас» — обращений хора к зрителям с беседами об общественной жизни и нравах. В классицистской и романтической драмах М. и диалог занимали равнозначное положение. Натуралисты конца 19 в. отрицали М. за его условность. В современной западной авангардистской драме М. приобрел важное значение, выражая разобщенность героев. В реалистической драме занимает по сравнению с диалогом подчиненное положение, служит по преимуществу цели рельефного показа внутреннего мира героя (напр., монологи Годунова и Пимена в «Борисе Годунове» Пушкина).

Пьеса, написанная в форме М., называется *монодрамой* (см.).

А. Чернышев.

МОНОРИ́М (от франц. monorime — одна рифма) — стихотворение с повторяющейся однородной рифмой. М. часто встречаются в старинной восточной поэзии. В русской поэзии М., как правило, используется в сатирических и юмористических стихотворных произведениях. Широко известен моноримА. Н. Апухтина:

Когда будете, дети, студентами,
Не ломайте голов над моментами,
Над Гамлетами, Лирами, Кентами,
Над царями и над президентами,
Над морями и над континентами...
и т. д.

Комический эффект возникает из-за нагнетания однородной рифмы (в этом примере — дактилической), с использованием существительных в одном роде, числе и падеже.

Б. Гончаров.

МОНОСТИ́Х (от греч. mónos — один и stíchos — стих) — стихотворение длиной в один стих. В античности использовался как афористическая форма стихотворного поучения («гномическая поэзия»), в новое время неупотребителен. Экспериментальный образец русских М.: «Покойся, милый прах, до радостного утра!» (Карамзин).

М. Гаспаров.

МОНТА́Ж ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ (франц. montage — подборка, сборка). В отличие от монтажа кинематографического, понимаемого как смысловое соединение кадров кино-

фильма, выявляющее их взаимосвязь по содержанию, изобразительному решению, ритму и т. д., создающее единство эпизода и фильма в целом и служащее раскрытию идейно-художественного содержания кинопроизведения, — М. л. есть сборник, составленный из отрывков художественного и иного текста, тематически объединенных. Путем монтажа частей произведений, мемуарных и автобиографических записей, официальных документов, отзывов критики, извлечений из научной лит-ры составители М. л. стремятся дать характеристику лица, рассказать о событии или явлении. Строгая документальность М. л. не исключает субъективизма, к-рый сказывается в самом отборе материала, в его композиции, в расстановке смысловых акцентов. Об этом свидетельствуют, напр., известные работы подобного рода В. В. Вересаева о А. С. Пушкине и Н. В. Гоголе.

Представляя относительную историко-литературную ценность, М. л. требуют критического к себе отношения, поскольку составители оперируют зачастую произвольно вырванными из живого контекста фрагментами. Исследовательский характер М. л. определяется научным качеством вспомогательного аппарата (примечания, хронологическая канва, вводные или заключительные статьи и т. п.). Особый интерес к М. л. проявляли формалисты и лефовцы, утверждавшие фактографическую природу лит-ры в ущерб ее обобщающему идейному содержанию.

Наибольшее увлечение М. л. как средством научно-просветительской пропаганды наблюдалось в 20-х и нач. 30-х гг. В последнее тридцатилетие случаи обращения к этому жанру редки. М. л. в радиовещании и телевидении практикуется как подбор в последовательном порядке, иллюстрация и комментарий наиболее ярких сцен и эпизодов из пьес или других литературных произведений. Широкое развитие получил фотомонтаж.

У. Гуральник.

МО́РА (от лат. mora — промежуток), или **х р о́ н о с п р о т о с** (от греч. chrónos prōtos — первичное время) — в античном стихосложении продолжительность произнесения краткого слога, самая малая единица счета времени в стихе. Обозначается знаком краткого слога (◡). Все остальные единицы стиха кратны М.: так, долгий слог (—) равен двум М., стопа ямба (◡—) трем М. и т.д.

М. Гаспаров.

МОРАЛИТЕ́ (франц. moralité, от лат. moralis — нравственный) — дидактические произведения на различные поучительные, религиозные и философские темы, имевшие распространение в 14—16 вв. в странах Западной Европы. В М. обличались пороки и прославлялись добродетели, а персонажи являлись своеобразными *аллегориями* (см.), в к-рых воплощались абстрактные понятия (дружба, смерть, богатство, бедность, зло и т. п.) или человеческие переживания (отчаяние, ненависть, раскаяние и пр.). Исторические, библейские, сказочные сюжеты часто переплетались с бытовыми. Жанр М. первоначально развивался во Франции, затем в Англии, Испании, Голландии и других странах, но во второй половине 16 в. интерес к нему ослабел. Действующие лица-аллегории встречаются в драмах ранних гуманистов, а также в пьесах М. Сервантеса и В. Шекспира. Обычно М. писались в стихах и были приспособлены к сценическому воплощению. В нек-рых произведениях этого жанра имеются элементы социальной сатиры и попытки выступить с критикой феодальных отношений.

В. Козловский.

МОТИ́В (от франц. motif — мелодия, напев) — выходящий из употребления термин, обозначающий минимальный значимый компонент повествования, простейшую составную часть сюжета художественного произведения.

Термином «М.» пользовались при изучении произведений устного народ-

ного творчества, в частности при восстановлении первоначальных форм сюжета былин, сказок и других жанров, чтобы проследить переход их из одной страны в другую. А. Н. Веселовский в «Поэтике» рассматривал М. увоза жены, похищения невесты, узнавания или встречи родственников и т. п. Формалисты применяли термин «М.» к анализу художественной лит-ры.

В последнее время термин «М.» используют также и в ином смысле, обозначая им второстепенные, дополнительные темы произведения, призванные оттенить или дополнить главную, основную.

Лит.: Веселовский А. Н., Поэтика, Собр. соч., т. 1, СПБ, 1913; Шкловский В., О теории прозы, М., 1929.

А. Захаркин.

МОТИВИРО́ВКА — художественная обусловленность всех элементов формы, выразительных средств и приемов художественного произведения его идейно-эстетическим содержанием, а также взаимосвязь и опосредованность всех элементов художественной формы, образующих из нее целостную, единую и целенаправленную структуру.

Жизненно-эстетическая позиция писателя находит свое выражение в образной системе художественного произведения, в показе конкретных картин человеческой жизни, в создании типичных характеров, образа положительного героя, в обрисовке, наконец, образа автора — повествователя в художественном произведении. Все эти особенности мотивируются жизненно-эстетической позицией писателя, его творческим методом, индивидуальным стилем и вместе с тем своеобразием тех сторон действительности, к-рые отражены в данном его произведении.

Так, в эпическом произведении речевая структура определяется, с одной стороны, образом повествователя, а с другой — зависит от особенностей внутреннего мира героев, их состояний, обусловленных сюжетными ситуациями, их индивидуальным психологическим, культурным, социальным обликом. Все это мотивирует лексику, фразеологию, интонационный строй каждого относительно композиционно законченного эпизода, сцены и т. д. в произведении и его структуры в целом. В лирике — перед нами речь лирического героя, к-рая мотивируется его переживанием, душевным состоянием, подсказывающим лексику, интонационно-синтаксический строй речи, ее конкретную эмоциональную окраску и т. д. В драме, где образ повествователя отсутствует, речевая характеристика героев предельно индивидуализирована, возводится непосредственно к характерам действующих лиц, проявляющимся в зависимости от сюжетных ситуаций в действии и речи.

Характер М. существенно меняется в зависимости от художественного метода. Крайнее выражение — немотивированность, случайность или вмешательство судьбы, богов (deus ex machina — в античном театре). М. в произведениях романтиков нередко связана с иррациональными моментами или же определяется исключительностью изображаемого характера.

Неодинаковы М. на разных этапах реализма. Так, в просветительском реализме 18 в. нередко наличествует двойная М. Человеческий характер показан в реальной обстановке, и его поступки легко объяснимы конкретными обстоятельствами; вместе с тем определяющей в развитии сюжета является убежденность автора в неизбежной победе «разума» или торжества «естественной природы». Такая философская М. характерна, напр., уже для первого английского реалистического романа 18 в. — «Робинзон Крузо» Дефо (см. *Реализм*).

М. особенностей художественного произведения можно объяснить только на основе целостного представления о нем. Ни один художественный прием не имеет самостоятельного значения, не выражает в непосредственной форме содержания, а связывается с ним через конкретные свойства характеров, проявляющихся в поступках, во взаимоотношениях с другими действующими ли-

цами, в соответствующих речевых формах и т. д. Поэтому все художественно-изобразительные средства необходимо рассматривать в их функциональной значимости, в том реальном художественном назначении, к-рое они играют в произведении. Целостный анализ произведения — путь, дающий возможность правильно понять М. художественной формы, ее единство с содержанием.

Л. Тодоров.

МО́ТТО, или э п и́ г р а ф (от итал. motto — острота, словцо) — остроумное изречение или выражение, цитата перед всем произведением или его частями, к-рые определяют основную мысль, идею произведения, его разделов, создают общее настроение, вызывают читателя на размышление, имеют пародийное или комическое значение и пр. М. может быть отрывком из стихотворения (В. И. Ленин взял для некролога о Ф. Энгельсе строки из стихотворения Н. А. Некрасова «Памяти Добролюбова» — «Какой светильник разума угас, какое сердце биться перестало!»), пословицей или поговоркой («Береги честь смолоду» — А. С. Пушкин, «Капитанская дочка»; «На зеркало неча пенять, коли рожа крива» — Н. В. Гоголь, «Ревизор»), отрывком из народной песни («Ох, дубинушка, ухнем» — Д. Н. Мамин-Сибиряк, «Бойцы»), сказки или легенды («В складках их одежд еще сохранился аромат цветов далеких стран» — из персидской сказки, эпиграф к главе «Посольство восточного владыки» из книги «Чингис-хан» В. С. Яна). М. — частое явление в русской и советской литературе.

А. Головенченко.

МУЖСКА́Я РИ́ФМА — см. *Рифма.*

МУЗЫКА́ЛЬНЫЕ ТЕО́РИИ СТИХОСЛОЖЕ́НИЯ неоднократно возникали в разных странах. При этом, независимо от реальных возможностей данного языка, в стихосложение вводились различия в долготе звуков и ритмически значимые паузы, применение к-рых позволяло схематизировать ритмику в рамках музыкального такта. Между тем такты появились в музыке сравнительно недавно — в 16 в., а получили широкое распространение лишь в 17 в. Т. о., «всеобщность» тактовой ритмики даже в музыке остается весьма ограниченной. К тому же возможность отождествления явно несходных стиховых систем, принадлежащих различным языкам, свидетельствует далеко не в пользу музыкальных определений. В России М. т. с. возникли еще в первой половине 19 в., когда были предприняты попытки разобраться в особенностях народного стиха, к-рый мог происходить от напева песен и былин. Наиболее последовательно эту т. з. проводил в конце 19 в. акад. Ф. Е. Корш, сводивший ритмику всех былин и песен к такту в $^4/_4$. Но к этому времени рядом выдающихся русских музыкантов уже было доказано, что основное отличие русской народной песни от современной западноевропейской музыки заключается именно в неподчинении тактовым схемам, к-рые поэтому не могли воздействовать и на стихосложение. К русскому литературному стихосложению музыкально-тактовое истолкование было применено акад. Ф. Е. Коршем в исследовании о стихе Пушкина (1898—99) и Д. Г. Гинцбургом в книге о ритмике стихотворений Лермонтова (1915). Оба автора сводили все стихотворные размеры к такту в $^4/_4$ и резко осуждали многие безукоризненные стихи, если они противоречили этой схеме. Сторонникам М. т. с. (М. П. Малишевский, А. П. Квятковский, С. В. Шервинский) не удалось найти новое убедительное обоснование для М. т. с.

Несколько иначе обстоит дело, когда тот или иной поэт (напр., И. Сельвинский) сам предлагает читателю тактовую читку своих стихов и делает соответствующие пометки в тексте. Но и поэту не дано власти навязывать родному языку качества, к-рые в нем отсутствуют. Т. о., это не создает новую систему стихосложения, а авторские указания направляют в сторону музыкального перело-

жения текста, к-рое относится к области декламации, а не теории стиха.

Лит.: Штокмар М. П., Исследования в области русского народного стихосложения, ч. 1, гл. IV, М., 1952.

М. Штокмар.

МУХАММА́С (термин тюркоязычной классической поэзии) — пятистишие. Первая строфа М. зарифмована сквозной рифмой, т. е. все пять строк имеют рифму типа а а а а а; вторая строфа имеет рифму типа б б б б а; третья — в в в в а и т. д.

Воспламенилась грудь моя, любовь меня сожгла,
Дым от меня метнула вверх и с тучами сплела,
Связал мне руки лютый рок, напав из-за угла,
Меня к колодцу прикрутил, не развязать узла,
Разлуки дождь полил, душа с потоком бед ушла.

(Махтумкули, пер. Т. Спендиаровой)

Мурат Хамраев.

Н

НАПЕ́ВНЫЙ СТИХ — см. *Стихосложение.*

НАПЕ́РСНИК, НАПЕ́РСНИЦА — сценическое амплуа, персонаж классицистской трагедии 17—18 вв. Н. — доверенное лицо, близкое герою или героине. Н. выполнял вспомогательную роль. Обращаясь к нему, герой или героиня рассказывали о своих мыслях, переживаниях и поступках.

А. Чернышев.

НАРО́ДНАЯ ДРА́МА — 1) с т. з. идейного содержания — любая пьеса, отражающая дух и чаяния народа, напр. «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега, «Женитьба Фигаро» Бомарше или «Борис Годунов» Пушкина; 2) как особый жанр, фольклорное игровое представление, созданное в народной среде; известны разные виды народных представлений: а) обрядовые, б) кукольные, в) представление актерами устных пьес.

Обрядовая Н. д. своими истоками уходит в глубокую древность и у разных народов развивалась на почве местных обычаев и сложившихся в народе взглядов и верований. Зарождение Н. д. тесно связано с трудовой деятельностью — основой ее явились игры, посвященные смене времен года и сельским работам, проходящим в разные сезоны. Так, из культовых сельских игр в честь Диониса, бога виноградной лозы, возникла впоследствии античная драма. У народов Западной Европы были распространены масленичные представления и весенние (майские) игры, аллегорически изображавшие борьбу зимы и лета. В Германии получил большое развитие особый жанр масленичного представления, т. н. фастнахтшпиль, — это одна из разновидностей народного фарса. В 15—16 вв. фарс приобрел популярность во многих странах (в Италии, Франции, Германии). Среди анонимных фарсов были выдающиеся произведения, напр. «Адвокат Патлен», в к-ром остроумно показаны нравы средневекового города (15 в.). В России устная Н. д. получила распространение в 17—18 вв.

Во многих странах традиция Н. д. оказала большое влияние на развитие национальной лит-ры. Так, народный фарс имел немаловажное значение для Мольера. Очень устойчива традиция Н. д. в Китае и других странах Дальнего Востока, а также в Индии, где она носит синкретический характер (соединяя танец и музыку).

Лит.: Веселовский Ал., Старинный театр в Европе, М., 1870; Морозов П., История русского театра до половины XVIII столетия, СПБ, 1889; Ончуков Н., Северные народные драмы, СПБ, 1911; Гвоздев А. А., Массовые празднества на Западе, в сб.: Массовые празднества, Л., 1926; Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова, Л.—М., 1948; Хрестоматия по истории западноевропейского театра, сост. и ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1953; Хрестоматия по зарубежной лит-ре. Средние века, сост. Б. И. Пуришев и О. О. Шор, М., 1953; Русское народное поэтическое творчество, т. 2, кн. 1, М.—Л., 1955, с. 386—407; Русское народное поэтическое творчество. Пособие

для вузов, 2 изд., М., 1956, с. 463—95; История западноевропейского театра, под ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956; Русское народное поэтическое творчество, под ред. А. М. Новиковой и А. В. Кокорева, М., 1969, с. 336—48.

В. Василенко.

НАРО́ДНАЯ ЭТИМОЛО́ГИЯ (термин Г. Ферстмана, 1852; «приурочка», «переиначка», по Р. Брандту, «подверстка», по Далю, «народный перевод») — переосмысление или как бы присмысление незнакомого и трудного слова путем сближения его с хорошо известным и уже освоенным словом-понятием: «секуция» (экзекуция), «нажим» (режим), «острология», «стрелябия», «банка» (банк), «громофон», «невралитет», «опробировать», «винополька» и т. д. Уже в древности писцы и книжники часто «переводили» на русский язык непонятные или неразборчивые чужие слова: «крылос» (клирос), «гиена» (геенна), «скорлупие» (скорпия — скорпион; ср. «скорпивон») и др. В народном словоупотреблении позднее переводились на русский язык и те русские слова официальной, бюрократической или «высокой» речи, к-рые бывали подчас труднее иностранных: «вольгота», «междоусобное согласие». В Н. э. исходное слово еще не понято полностью, но смысл его обычно более или менее верно угадан, и в Н. э. совершается не только невольное переосмысление, но и сознательный, часто очень содержательный и художественный перенос смысла: «дымагогия», «копитал», «хилософия», «миродер», «согласный» (гласный городской или государственной думы) и т. д. Здесь есть и оценка слова — очень различная или даже противоположная в различных общественно-политических лагерях; также различны по своей роли те писательские каламбуры, к-рые предлагались в качестве Н. э.

Ср. у Лескова: «толпучка», «братарните», «дончихотство», «трубедур»...; у Щедрина: «кадыки» и «кадыковое направление», «срамославие», «настранец»...; у Островского в речи его героев: «маханально», «мараль», «проминаж»... и т. д. После Октября в качестве якобы Н. э. предлагались обывательские или откровенно вражеские обработки новых слов-понятий: «режпублика», «антиллегенция» (ср. «кому-таторы» и «комуляторы» у Б. Пильняка и др.) — или раскрытия новых инициальных обозначений и т. н. сокращений («шкраб», «прорабство», ср. ласковое «фабзайчонок»). В ходе революции прежние Н. э. все более уступают место сознательным каламбурам, веселым обработкам вполне освоенного слова: «маятонно», «лавулировать», «чурбанизм» (урбанизм), «стервинги», «валяй-бол», и т. д.

Лит.: Лихачев Д. С., Текстология. На материале русской лит-ры, М.—Л., 1962; Томашевский Б. В., Теория лит-ры, 6 изд., М.—Л., 1931.

Л. Боровой.

НАРО́ДНОЕ РУ́ССКОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ — стихосложение народных русских былин и песен, сложившееся в пору господства устного народного творчества. В основе его ритмики лежит чередование стихотворных строк, завершающихся дактилической (в былинах) и обычно женской (в песнях) клаузулой и несущих в зависимости от размера два, три или четыре ударения при относительной свободе расположения безударных слогов. Для былинного стиха характерно тяготение к двучастности: членению на своего рода полустишия с двумя ударениями в каждом (причем последнее ударение в дактилической клаузуле является облегченным), напр.:

Не видал ли ты ударов ‖ богаты́рскиих,
или:
Они ехали раздольицем ‖ чисты́м поле́м.

В этом смысле Н. р. с. представляет собой один из видов тонического стиха как родового признака русского стиха вообще. Однако устное его исполнение выражается в напевности, это напевный стих. В. М. Жирмунский определяет его как «стих музыкально-тонический». М. П. Штокмар, полагающий, что в Н. р. с. текст следует рассматривать независимо от напева, все же признает, что «напев... подчиняет своим требованиям текст». Наличие напева позволяет выравнивать

по длительности строки, состоящие из различного числа слогов, сокращать, растягивать и даже удваивать гласные («богаты́рскиих»), переносить ударения («чисты́м»). Это определяет ритмическое своеобразие Н. р. с. Развитие литературного стихосложения по мере распространения письменности существенно ограничило, но не вытеснило Н. р. с. из области фольклора.

Лит.: Жирмунский В., Введение в метрику, Л., 1925, с. 260; Штокмар М., Исследования в области русского народного стихосложения, М., 1952, с. 410; Тимофеев Л., Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, с. 96; его же Ритмика «Слова о полку Игореве», «Рус. лит-ра», 1963, № 1.

Л. Тимофеев.

НАРО́ДНОСТЬ ЛИТЕРАТУ́РЫ. Современные научные понятия Н. лит-ры явились результатом длительного развития прогрессивной эстетической мысли. В итоге этого было вытеснено распространенное ранее мнение, согласно к-рому к народным относили произведения или непосредственно созданные самим народом (фольклор), или специально предназначенные для т. н. простонародья, т. е. читателей из низших социальных кругов.

Впервые понятие «Н. л.» было выдвинуто и глубоко для того времени освещено немецким мыслителем и писателем И. Гердером (1744—1803). Под Н. л. художественных произведений он разумел их национальное своеобразие, явившееся результатом исторического развития того или иного народа. Видя в национальном своеобразии писателей их связь с жизнью народов, к к-рым они принадлежат, Гердер последовательно борется за национальную самобытность иск-ва, определяющую связь художника с его народом, и решительно осуждает всякий отход от жизни, всякую подражательность. Наиболее совершенным выражением поэтического сознания народа Гердер считал народные песни, являвшиеся, по его мнению, высоким образцом подлинной Н. для писателей и поэтов.

Не случайно поэтому в составленный им сборник «Голоса народов в песнях» были включены и нек-рые произведения тех писателей, к-рые почитались им народными, напр. песни из драм Шекспира. Чрезвычайно ценным моментом в подходе Гердера к проблеме Н. л. был его, как уже было отмечено выше, историзм, позволяющий рассматривать и оценивать творения иск-ва «с т. з. духа времени». Останавливаясь на произведениях определенных эпох, Гердер писал: «Мы видим, как он (народ) мыслил, чего желал и к чему стремился, как он радовался и куда вели народ его учители и его собственные склонности» (Избр. соч., М., 1959, с. 111).

Сделанное Гердером было подхвачено немецкими и английскими романтиками. Именно романтики сделали понятие «Н. л.» широко популярным. Вместе с тем у многих из них конкретный историзм Гердера в трактовке Н. л. заменился расплывчатыми идеалистическими представлениями, к тому же подчас окрашенными в консервативные тона. Ближе к гердеровской постановке проблемы Н. л. явились взгляды реалиста Стендаля, принявшего участие в борьбе романтиков против классицизма и заявившего: «Нам нужна не лит-ра, созданная для двора, а лит-ра, созданная для народа» («Расин и Шекспир», 1823). Примерно в том же плане шло развитие этого понятия в русской эстетической мысли 20-х гг. 19 в., связанной тогда с романтизмом. А. Бестужев, В. Кюхельбекер, О. Сомов, П. Вяземский отстаивали понимание Н. л. как национальной самобытности. Близка им была и знаменитая пушкинская формула Н. л.: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» (Пушкин А. С., Полн. собр. соч., т. VII, М., 1958, с. 39—40).

Развивая и углубляя понятие Н. л., классики русской критики выставили в качестве ее необходимого ус-

ловия соответствие изображенного писателем жизненной правде. Однако Н. л. отнюдь не сводилась классиками русской критики к верности изображения только близких каждому писателю национальных характеров. Белинский солидаризировался с Гоголем, проникновенно заметившим, что подлинно национальный, народный поэт остается таковым и тогда, когда показывает «совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии», глазами своего народа. Великий пример Пушкина, обращавшегося к сюжетам и характерам из жизни и других народов, исчерпывающе разъяснил существо этого гоголевского положения.

В золотой фонд научных понятий о Н. л. вошла мысль Белинского и о том, что истинно народным произведение может быть при условии полного выражения в нем его эпохи. Энергично возражая против подмены понятия Н. л. понятиями старины или простонародности, критик утверждал, что «первая истинно национально-русская поэма в стихах была и есть — «Евгений Онегин» Пушкина и что в ней народности больше, нежели в каком угодно другом народном русском сочинении» (Белинский В. Г., Полн. собр. соч., т. VII, М., 1955, с. 435). Развитие и умственное движение русского об-ва определенного времени, считал Белинский, особенно полно отразились именно в этом произведении, а не в тех, где действовали «мужики и бабы, бородатые купцы и мещане».

Историзм в понимании Н. л. сказался у классиков русской эстетической мысли и в том, что они неизменно соотносили правду изображения с конкретно-историческим уровнем жизни и сознания народа. Так, напр., Добролюбов, решительно отвергая современные ему «нелепые сказки, сочиняемые разными молодцами на потеху взрослых детей», резко отделял эти сказки от фантастического мира, предстающего в творениях древней поэзии. Хотя в этих творениях много сказочного — на самом деле «... Юнона не обольщала Зевса, Афродита не спасала Париса на поле битвы, Афина не обманывала Гектора, — ...самые заблуждения, какие мы в них находим, интересны для нас потому, что некогда они не были заблуждениями, некогда целые народы верили им и по ним располагали жизнь свою» (Добролюбов Н. А. Собр. соч., в 9 т., т. 2, М., 1962, с. 221). «Там видна жизнь своего времени и рисуется мир души человеческой с теми особенностями, какие производит в нем жизнь народа в известную эпоху» (там же, с. 221). Большое место в учении классиков русской критики о Н. л. занимает проблема соотношения между народным и общечеловеческим. Если литературные произведения не являются народными, т. е. не дают правдивого, высокохудожественного изображения общезначимого в жизни данного народа, то они никак не могут иметь и общечеловеческого значения. Другим народам они скажут еще меньше, чем тому народу, к к-рому принадлежит создатель произведения. Общечеловеческим достоянием может стать только подлинно народное произведение, и притом такое, какое может удовлетворить духовные запросы всего трудящегося человечества. Вследствие того что в классово-антагонистическом об-ве развитие народов было неравномерным, до общечеловеческих высот культуры могли подняться далеко не все народы. Больше того, многие угнетенные народы находились, а нек-рые и находятся в современном мире на таком низком уровне своего развития, что не имели и не имеют еще даже письменности. С этим связано то сложное соотношение между народным и общечеловеческим, к-рое неминуемо характеризовало положение вещей в феодальном и буржуазном мире и к-рое в свое время было хорошо охарактеризовано Белинским. «Сущность идеи человечества, — писал он, — состоит в ее общности... Очевидно, что чем одностороннее, исключительнее, ограниченнее идея, выражаемая жизнию народа, чем больше в ней условного, частного,

так сказать, своего домашнего... тем менее может такой народ называться представителем человечества... Напротив, чем многостороннее, всеобъемлющее, глубже общее содержание народной жизни, чем больше в ней истинного, разумного, действительного, — тем человечественнее такой народ, тем он более бывает представителем человечества» (Белинский В. Г., Полн. собр. соч., т. V, М., 1954, с. 231).

Не каждый народный писатель, являющийся представителем того народа, лит-ра к-рого приобрела общечеловеческое значение, получает всемирное признание. Сравнивая творчество двух великих народных поэтов — Лермонтова и Кольцова, Добролюбов охарактеризовал грандиозный диапазон лермонтовской поэзии, выразившей глубины русского народного сознания, и значительно более узкий и «домашний» диапазон кольцовского творчества, что и не позволило Кольцову подняться на те общечеловеческие высоты, на которые поднялся Лермонтов.

Термин «Н. л.» применяется часто и в другом смысле — популярности, широкого распространения литературных произведений в народе.

Разумеется, между этими двумя аспектами Н. л. существует тесная связь. Вследствие неблагоприятных социальных условий жизни трудового народа в об-ве, основанном на эксплуатации человека человеком, великие художественные произведения не доходили, как правило, до самого народа, к-рый жил в невежестве, нищете и угнетении.

Потому-то долгое время народные массы России получали в качестве литературного чтения в большинстве случаев всевозможные вульгарные поделки типа «Повести о приключениях английского милорда Георга и о Бранденбургской маркграфине Фредерике-Луизе» М. Комарова или «Разбойника Чуркина» Н. Пастухова. Даже тогда, когда во второй половине прошлого века за распространение лит-ры среди трудового народа взялись прогрессивные издательства и замечательные писатели, — они смогли довести до него лишь небольшой круг произведений. Достаточно указать на деятельность издательства «Посредник», к-рое печатало рассказы Л. Н. Толстого и его народную драму «Власть тьмы», а также нек-рые немногочисленные произведения других писателей. Но и эти произведения мало доходили тогда до народа и не могли вытеснить популярной еще *лубочной лит-ры* (см.). Главное же заключалось в том, что величайшие творения лит-ры, в т. ч. и Л. Н. Толстого, оставались совершенно неизвестными народу.

Только социалистическая революция могла сделать народ, т. е. трудящиеся массы страны, наследником всего лучшего, что создало человечество во всех областях иск-ва, науки, техники. В. И. Ленин писал: «Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России. Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием *всех*, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот» (Полн. собр. соч., т. 20, с. 19). Произведения Толстого, подчеркивал Ленин, «всегда будут ценимы и читаемы массами, когда они создадут себе человеческие условия жизни, свергнув иго помещиков и капиталистов...» (там же, с. 20). Выпускаемые в СССР многомиллионными тиражами лучшие творения отечественной и всемирной лит-ры, становящиеся все более яркими и знаменательными декады искусств всех народов, населяющих нашу страну,— живое свидетельство осуществления ленинского предвидения: великое искусство становится достоянием народных масс.

Лит-ра социалистического реализма апеллирует к миллионам трудящихся. Открытое служение народу, идеям коммунизма — один из непременных признаков Н. (речь идет, конечно, об открытом служении не в смысле прямого декларирования идей, а в смысле внутреннего пафоса произведений).

Понимание Н. нашей лит-ры как выражения мыслей и чувств народных, как осознанного служения народу было подчеркнуто В. И. Лениным в беседе с Кларой Цеткин: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких народных масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их» («В. И. Ленин о лит-ре и иск-ве». Сб., М., 1960, с. 660). В советское лит-ведение понятие и термин «Н. л.» вошли во второй половине 30-х гг., в ходе борьбы против одностороннего истолкования принципа классовости лит-ры (см. *Марксистский метод в литературоведении*).

Лит.: Ленин В. И., [О Л. Н. Толстом], сб.: В. И. Ленин о лит-ре и иск-ве, 4 изд., М., 1969; Цеткин К., Из книги «Воспоминания о Ленине»; Воробьев В. Ф., В. И. Ленин о лит-ре. Семинарий, К., 1970 (разд. Ленин и вопросы народности лит-ры); Гердер И. Г., Избр. соч., пер., с нем., там же, М.—Л., 1959; Гейне Г., Романтическая школа, Собр. соч. т. 6, М., 1958; Белинский В. Г., О русской повести и повестях г. Гоголя, Полн. собр. соч., т. 1, М., 1958; его же, Сочинения Александра Пушкина (статья восьмая), там же, т. VII, М., 1955; его же, Римские элегии. Сочинение Гете. Перевод Струговщикова, Санкт-Петербург, 1840, там же, т. 5, М., 1954; Добролюбов Н. А., О степени участия народности в развитии русской лит-ры, Собр. соч., т. 2, М., 1962; Фокс Р. Роман и народ, пер. с англ., Л., 1960; Шамота Н., Художник и народ, М., 1960; Борщуков В., Во имя человека (О партийности и народности иск-ва), М., 1963; Гей Н., Народность и партийность лит-ры, М., 1964; Дремов А. К., Борьба КПСС за партийность и народность иск-ва, М., 1964; Барабаш Ю. О народности. Литературно-критические очерки, М., 1970.

Г. Абрамович.

НАТУРАЛИ́ЗМ (от лат. natura — природа) — 1) художественный метод, возникший в западноевропейской лит-ре в 70-е гг. 19 в., и направление, широко развернувшееся в 80—90-е гг. (Золя, бр. Гонкуры, в известной мере — Флобер, Мопассан, Зудерман, Гауптман, Ибсен). В России не получил сколько-нибудь существенного развития, хотя в 80—90-е гг. имел и в русской лит-ре своих сторонников (П. Боборыкин, Вас. Немирович-Данченко, М. Белинский, В. Бибиков, В. Тихонов и др.).

Программа Н. была сформулирована Эмилем Золя в книге «Экспериментальный роман» (1880) и в статьях о театре, в России — П. Д. Боборыкиным в книге «Европейский роман в XIX столетии» (1900). Основой этой программы были идеи естественнонаучного материализма (Геккель, Спенсер) и позитивизма (Огюст Конт). В отличие от реализма с его историзмом, Н. выдвигал в трактовке жизненного материала приоритет биологического, физиологического начала. В этом направлении понятия «объективность», «научность» и были связаны с умалением роли общественных отношений.

Типизируя характеры на основе их физиологической природы, придавая решающее значение в раскрытии героев их наследственности, одаренности и т. п., натуралисты стремились к научной точности в описании их облика, событий, среды. На родине Н. как литературного течения — во Франции — его теория и практика подготовлены в высказываниях Г. Флобера, к-рый первым требовал от писателей научной объективности, бесстрастности естествоиспытателя, полного преодоления романтического субъективизма. Замысел основоположника Н. — Золя состоял в том, чтобы углубить и расширить художественные завоевания таких писателей, как Бальзак. Опыт естественных наук казался ему особенно плодотворным, и он требовал от писателя научной точности, основательности, скрупулезного изучения фактов.

Несомненно, что Н., в особенности у Золя, завоевал для иск-ва новые области жизни, к-рые раньше оставались вне поля зрения. Это касается не только биологической стороны жизни, наследственности и т. п., но и таких социальных сфер, как жизнь городских низов, производственная жизнь (шахты, железная дорога), кулисы предпринимательской деятельности. Не случайно проблема труда и капитала во фран-

цузской лит-ре была выдвинута Золя («Жерминаль»).

Постановка острых социальных тем — заслуга немецкого Н. (Гауптман, «Ткачи»). В этом случае было бы неправильно, как это делают нек-рые историки лит-ры, относить эти художественные успехи механически за счет реализма, якобы достигнутые вопреки теории Н. Свою знаменитую серию романов о Ругон-Маккарах Золя называл «естественной (в смысле биологическом. — *С. Т.*) и социальной историей одной семьи в эпоху Второй империи». Т. о., он применял принципы Н. не только к изображению наследственности, но и к разным аспектам социальной жизни. Вместе с тем натуралисты, явившись новаторами, вводя значительные темы в лит-ру, пользуясь своим методом, не смогли глубоко осмыслить этот новый материал. Возникло, напр., противоречие между жанром «драма состояния» (Zustanddrama), в к-рой изображение внешней обстановки преобладает над действием, и самой темой революционного восстания («Ткачи»). Обновив тематику, Н. представлял собой шаг назад в сравнении с критическим реализмом в анализе фактов, в мастерстве их обобщения. Поэтому в дальнейшем термин «Н.» стал чаще всего употребляться для обозначения бескрылого, эмпирического изображения.

Характерно, что многие писатели конца 19 в., чувствуя, что метод Н. не дает им возможности для создания обобщающих картин и образов, переходили на позиции символизма (поздний Ибсен, Гауптман). Логичен был также путь от эмпиризма Н. к импрессионизму (Арно Гольц): ведь в погоне за множеством частных фактов неизбежен был их субъективный отбор, а отсюда лишь один шаг — к регистрации впечатлений (см. *Импрессионизм*).

В русской лит-ре натуралистическое течение было тесно связано с теорией «малых дел». Для русского Н. характерен «не герой» (так названа одна из повестей Потапенко). Наиболее значительным произведением русской натуралистической лит-ры был роман Боборыкина «Китай-город» (1883). В этом романе показан процесс дворянского оскудения и выражена идея сближения дворянства с буржуазией. Боборыкин восхищается преуспеванием капиталистического Китай-города.

С натуралистическим течением в русской лит-ре вела борьбу сохранившая свое господство и в конце века лит-ра критического реализма. С острой критикой Н. выступали Щедрин, Г. Успенский, Короленко и др. В лит-ре 20 в. традиция Н. — и в его завоеваниях и в утратах — занимает заметное место. Натуралистический опыт смелого отражения неприглядных сторон буржуазной действительности оказался плодотворным для многих писателей-реалистов. Влияние Н. можно отметить, напр., у Барбюса (роман «Огонь»; см. также его книгу о Золя). Традиции Н. можно встретить у писателей разных стран и направлений — у Т. Драйзера, Вс. Иванова, Б. Пильняка или итальянских неореалистов, но в каждом случае они подчинены особым художественным задачам писателя и полностью не определяют его метода.

В других случаях в творчестве ряда буржуазных писателей традиция Н. абсолютизируется, выполняя тенденциозную роль принижения человека. Социальная характеристика полностью вытесняется биологической, чаще всего в духе фрейдизма. Натуралистический метод упрощенно и вульгаризованно применяется в реакционной лит-ре, проповедующей насилие и жестокость, в голливудских кинофильмах и *комиксах* (см.).

2) Термин «Н.» применяется и в более узком смысле — для обозначения откровенного изображения физиологической стороны человеческой жизни, в частности эротических ситуаций.

Лит.: З о л я Э., Экспериментальный роман, Собр. соч., т. 24, М., 1966; е г о ж е, Натурализм в театре, там же; Б о б о р ы к и н П., Европейский роман в XIX столетии, П., 1900; С а л т ы к о в - Щ е д р и н М., За рубежом, Полн. собр. соч., т. 14, М.—Л., 1936; К л е м а н М. и Р е и з о в Б., Теория научного романа, в их кн.: Эмиль Золя, Л., 1940; У с п е н-

ский Г., Письма с дороги, Полн. собр. соч., т. 10, кн. 4, М., 1954; Короленко В., Две картины, т. 8, М., 1955; Соважо Д., Реализм и натурализм в лит-ре и иск-ве, М., 1891; Михайловский Н., Экспериментальный роман, Соч., т. 4, СПБ, 1897; Плеханов Г., Иск-во и общественная жизнь, Соч., т. 14, М.—Л., 1925; История русской лит-ры, т. 3, М., 1964; Современные проблемы реализма и модернизма, Л., 1965.

С. Тураев и У. Фохт.

НАТУРА́ЛЬНАЯ ШКО́ЛА — обозначение существовавшего в 40—50-е гг. 19 в. вида русского реализма, преемственно связанного с творчеством Гоголя и развивавшего его художественные принципы. К Н. ш. относят ранние произведения И. Гончарова, Н. Некрасова, И. Тургенева, Ф. Достоевского, А. Герцена, Д. Григоровича, В. Даля, А. Островского, И. Панаева, Я. Буткова и др. Главным идеологом Н. ш. был В. Белинский, развитию ее теоретических принципов содействовали также В. Майков, А. Плещеев и др. Представители Н. ш. группировались вокруг журналов «Отечественные записки» и позднее — «Современник». Программными для Н. ш. стали сб. «Физиология Петербурга» (ч. 1—2, 1845) и «Петербургский сборник» (1846). Кстати, в связи с последним изданием возникло и само название Н. ш.: Ф. Булгарин в фельетоне («Северная пчела», 1846, № 22) употребил его с целью дискредитации писателей нового направления; Белинский, В. Майков и др. взяли это определение, наполнив его позитивным содержанием.

Наиболее четко новизна художественных принципов Н. ш. выразилась в «физиологических очерках» — произведениях, ставящих своей целью предельно точное фиксирование определенных социальных типов («физиологии» помещика, крестьянина, чиновника и т. д.), их видовых отличий, скажем «физиологии» петербургского чиновника, московского чиновника, фиксирования социальных, профессиональных и бытовых особенностей, привычек, достопримечательностей и т. д. Своим стремлением к документальности, к точной детали, использованием статистических и этнографических данных, а подчас и внесением биологических акцентов в типологию персонажей «физиологический очерк» выражал тенденцию известного сближения образного и научного сознания в эту пору и, как во французской лит-ре (ср. «физиологии» Бальзака, Жюля Жанена и др.), содействовал расширению позиций реализма. Вместе с тем неправомерно сведение Н. ш. к «физиологиям», т. к. над ними возвышались другие жанры Н.ш. — роман, повесть и т. д. Именно в романах и повестях Н. ш. нашел выражение конфликт между «романтиком» и «реалистом» («Обыкновенная история» Гончарова, отчасти «Кто виноват?» Герцена, «Противоречия» и «Запутанное дело» Салтыкова-Щедрина и др.), была раскрыта эволюция персонажа, испытывающего непреодолимое воздействие социальной среды, и т. д. Своим интересом к скрытым причинам поведения персонажа, к законам функционирования об-ва как социального целого Н. ш. также оказалась близкой западноевропейскому реализму 40-х гг., что было отмечено Белинским при сопоставлении романов Гоголя и Диккенса: «Содержание романа — художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого скрыты привычкою и бессознательностью» (Белинский В. Г., Полн. собр. соч., т. X, М., 1956, стр. 106). Н. ш., строго говоря, не представляет собой такого единства, к-рое подсказывается самим этим понятием — «школа» — и каким она казалась подчас современникам. Под школой мы подразумеваем, как правило, ряд литературных явлений с высокой степенью общности — вплоть до общности тематики, стиля, языка. Такую общность у писателей Н. ш. найти едва ли возможно. Вместе с тем неправомерно отказываться от понятия «Н. ш.» вообще, т. к. ему соответствует объективный ряд явлений. Н. ш. может быть понята лишь в перспективе литературной эволюции, как развитие и подчас

выпрямление достижений и открытий первых русских реалистов.

Преодоление философии и поэтики Н. ш., прежде всего у Достоевского и позднее — у писателей-шестидесятников, началось с критики ее главных положений и в связи с этим с углубления в человеческую психологию, с опровержения попыток фатального подчинения персонажа обстоятельствам (ср. более позднюю ироническую формулу «среда заела»), всемерного подчеркивания роли человеческой активности и самосознания.

См. *Лит.* к ст. *Реализм.*

Ю. Манн.

НАУЧНАЯ ПОЭЗИЯ — разновидность лирики, к-рой принято придавать значение (в последние десятилетия) самостоятельной жанровой формы. Существенно способствовали утверждению и распространению такого представления о Н. п. как в качестве поэтов, так и теоретиков Рене Гиль и Валерий Брюсов.

Понятием «Н. п.» объединяются лирические произведения, художественный пафос к-рых питается научной мыслью, ее духом, материально-техническими достижениями. Об этом свидетельствуют лучшие образцы современной Н. п., к-рые мы находим в творчестве П. Антокольского, Э. Межелайтиса, С. Щипачева, Л. Вышеславского, Л. Мартынова, Р. Рождественского, В. Солоухина, Е. Винокурова и др.

Н. п. как виду лирики близка лирика философская, но она может быть отграничена от последней по своему объекту. Достояние Н. п., говоря известными горьковскими словами,— «наука, ее открытия и завоевания, ее работники и герои».

Лит.: Брюсов В., Научная поэзия, Избр. соч., т. 2, М., 1955; Зелинский К., На великом рубеже (1917—1920 гг.), «Знамя», 1957, № 10—12; Павловский Е., Поэзия, наука и ученые, М., 1958; Ларцев В., В. Я. Брюсов и научная поэзия, «Тр. Самаркандского гос. ун-та. Новая серия», 1963, в. 123, ч. 1; его же, Научная поэзия как жанр и нек-рые особенности ее развития, там же, 1963, в. 130 (Славянский сб. № 2); Мейлах Б., Человек, наука, судьбы иск-ва (Заметки по поводу одной полемики), «Звезда», 1964, № 7—8; Ларцев В., Наука и современная советская поэзия (1954—1964), Ташкент, 1965; Бритиков А., Русский советский научно-фантастический роман, Л., 1970.

В. Ларцев.

НАУЧНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ЖАНР — вид художественной лит-ры, где в основу произведения положена научная или техническая проблема, осуществление к-рой можно предположить в будущем. Современное развитие науки и техники обусловило широкое развитие Н.-ф. ж. в СССР и за рубежом.

Научно-фантастические романы, повести, рассказы могут быть научно весьма подробно (и часто ошибочно) аргументированы. Таков, напр., роман Жюля Верна «Из пушки на Луну», с пространными математическими рассуждениями. А. Толстой в «Аэлите», напротив, ограничивается минимумом научных данных.

Произведение Н.-ф. ж. может предвосхищать ближайшие достижения науки и техники — т. н. фантастика «на грани возможного» (В. Немцов, «Семь цветов радуги», «Счастливая звезда», «Последний полустанок» — о подводном танке, о превращении солнечной энергии в электрическую с помощью полупроводников и т. д.) или повествовать о самых причудливых, невероятных явлениях, едва доступных человеческому воображению (Станислав Лем, «Солярис»). К Н.-ф. ж. нередко обращаются ученые с целью пропаганды и популяризации своих идей (К. Э. Циолковский, «Вне Земли», «На Луне», «Грезы о земле и небе»). Известны романы акад. Обручева «Плутония» и «Земля Санникова».

Если Жюль Верн (1828—1905) во многих своих научно-фантастических романах («Приключения капитана Гаттераса», «Таинственный остров», «80 000 лье под водой») утверждал, что успехи естественных и технических наук приведут человечество к благоденствию, то другой крупнейший представитель Н.-ф. ж. — Герберт Уэллс («Человек-невидимка», 1897, «Борьба миров», 1898, «Современная утопия», 1905, «Освобожденный мир», 1914) считал пагуб-

ными социальные последствия технического прогресса в буржуазном мире и ратовал за передачу власти ученым и инженерам (идея технократии).

Содержание Н.-ф. ж. не сводится, однако, к разработке лишь научно-технической проблематики грядущего. Он осмысляет пути человеческой личности в процессе НТР, ее нравственный рост в условиях будущего об-ва. Невиданно быстрое развитие всех областей науки и техники в наше время послужило толчком к новым успехам научно-фантастической лит-ры.

Плодотворно работают в области Н.-ф. ж. А. и Б. Стругацкие («Стажеры», «Страна багровых туч», «Путь на Амальтею»), А. Днепров, Г. Гуревич и др.

Крупный современный писатель-фантаст Станислав Лем, автор романов «Астронавты», «Магелланово облако», «Солярис» и др., в рассказах «Звездные дневники Йона Тихого» пародирует слабости многих произведений Н.-ф. ж.

Сегодняшняя зарубежная научно-фантастическая литература выдвинула ряд значительных имен: Р. Бредбери («451° по Фаренгейту»), А. Кларк («Пески Марса»), А. Азимов и др., но в целом для Н.-ф. ж. за рубежом характерны пессимизм, неверие в будущее человечества, изображение ядерных и космических катаклизмов и т. п.

Лит.: Данин Д., Жажда ясности (Что же такое научно-художественная лит-ра?), «Новый мир», 1960, № 3; Бритиков А., Русский советский научно-фантастический роман, Л., 1970; Черная Н., В мире мечты и предвидения, Киев, 1972; Урбан А., Фантастика и наш мир, Л., 1972; «Литературное обозрение», 1973, № 8 — Дискуссия о фантастике; Рюриков Ю., Через 100 и 1000 лет. Человек будущего и советская художественная фантастика, М., 1961; Роднянская И., Перед выбором. Заметки о социальной фантастике, «Вопр. лит-ры», 1963, № 7.

Е. Аксенова.

НЕОЛОГИ́ЗМ (от греч. néos — новый и lógos — слово) — новообразованное слово или словосочетание. Появление Н. в языке обусловлено потребностями времени — развитием науки и техники, изменением общественных отношений и др. Неологизм может возникнуть в быту (напр., «мешочник»), появиться как термин, заимствованный из другого языка (напр., «синхрофазотрон»). Исторические условия ускоренного развития культуры обусловили формирование литературного языка в России 18 в. и потребовали новых словообразований, напр. у Н. М. Карамзина («будущность», «общественность», «человечность», «достижимый» и др.), Ломоносова (научная терминология и др.). Н. образуются на основе существующих форм, в соответствии с законами языка. В художественной лит-ре Н. способствует усилению выразительности, точности речи.

Будет буря — мы поспорим
И помужествуем с ней.
(Н. Языков)

Досыта изиздеваюсь,
Нахальный и едкий.
(В. Маяковский)

Нередко это слова, необходимые именно в данном контексте и вовсе не предназначенные жить вне его.

Лит.: Гвоздев Л. Н., Очерки по стилистике русского языка, 3 изд., М., 1965; Листвинов Н. Г., Вопросы стилистики русского языка, 2 изд., М., 1965.

Е. Аксенова.

НЕСОБСТВЕ́ННО ПРЯМА́Я РЕЧЬ — особый прием повествования, широко распространенный в прозе 20 в., но идущий от нач. 19 в. Н. п. р. позволяет писателю совмещать собственно авторскую характеристику с самохарактеристикой героя, переплетать авторскую речь с речью персонажа. Речь ведется от лица автора, но общее содержание высказывания (по лексике, словоупотреблению, синтаксису) как бы переносится в область мышления и речи литературного героя.

Пример: «Лизавета Ивановна выслушала его с ужасом. Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое упорное преследование — все это было не любовь! Деньги — вот чего алкала его душа! Не она могла уто-

лить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы ее старой благодетельницы!.. Горько заплакала она в позднем, мучительном своем раскаянии» (А. Пушкин). В строгое повествование Пушкина как бы врывается взволнованная речь Лизы, этой наивной, обманутой мечтательницы. Об этом свидетельствует и лексика, и синтаксис выделенного текста. Использование Н. п. р. обязательно ведет к изменению общего стиля авторской речи, т. к. она как бы приспосабливается к речевой манере героя. Яркий пример такого перехода речи автора в речь героя находим у М. Шолохова: «...А вот не спится Кондрату по ночам... И не спится потому, что осталась в нем жалость-гадюка к своему добру, к собственной худобе, которой он добровольно лишился... Свернулась на сердце жалость, холодит тоской и скукой...» Переход авторской речи в речь героя происходит у разных писателей по-разному, в зависимости от их индивидуальной творческой манеры, подхода к жизненному материалу, от общего стиля речи повествователя. Важно отметить, что Н. п. р. необычайно обогащает возможности психологического анализа и вообще раскрытия характера в эпическом произведении.

Н. Молдавская.

НЕТО́ЧНАЯ РИ́ФМА — см. *Рифма.*

НОВЕ́ЛЛА (от итал. novella — новость) — повествовательный прозаический (гораздо реже — стихотворный) жанр лит-ры, представляющий собой малую повествовательную форму. Нередко термин «Н.» употребляется как синоним русского термина «рассказ», но во многих работах в термине «Н.» отмечается специфическое содержание.

Н. следует рассматривать как определенный и, в частности, конкретно-исторический тип малой формы повествования. Малая форма повествования существует уже на заре развития лит-ры; Н. в собственном смысле возникает лишь в эпоху Возрождения. Впервые Н. складывается в итальянской лит-ре 14—15 вв. — в творчестве Боккаччо, Саккетти, Мазуччо. Сюжеты многих Н., созданных этими писателями, были заимствованы из предшествующей литературы и фольклора. Однако ренессансные Н. и по своему содержанию, и по форме принципиально отличались от повествовательных миниатюр прошлого.

В эпоху Возрождения совершается процесс становления личности, индивидуального человеческого сознания и поведения. В условиях феодального строя отдельный человек выступал прежде всего как частица определенной общности людей — сословия, рыцарского или монашеского ордена, цеха, крестьянской общины и т. п. Он не имел личностной воли и индивидуального мироощущения в современном смысле этих понятий. В эпоху Возрождения начинается высвобождение личностного начала в человеке, и именно этот сложный исторический процесс явился почвой и причиной рождения нового литературного жанра — Н. В Н. впервые осуществляется многостороннее художественное освоение личной, частной жизни людей. Ранняя лит-ра изображала людей в их непосредственно общественной деятельности, в их «официальном» облике. Даже если речь шла о любви, семейных отношениях, дружбе, духовных исканиях или борьбе за существование отдельного индивида, герой произведения выступал прежде всего как представитель определенной общности людей, воспринимал и оценивал и все окружающее, и свое поведение и сознание с т. з. интересов и идеалов этой общности. Вполне естественно, что личные отношения, как таковые, не получали при этом сколько-нибудь полного и самостоятельного отображения.

Правда, и в предшествующей лит-ре была целая сфера, отражавшая гл. обр. частную жизнь людей. Но это была сфера чисто комической литературы, и частное бытие изображалось в ней в плане сатиры или фар-

са, представало как нечто низменное, недостойное человека. Комическая лит-ра не создавала художественно-объективного образа частной жизни. Между тем Н. объективно, многосторонне и крупным планом изображает поведение и сознание людей. Это определило ее содержание и форму. В Н. обычно изображаются «частные» поступки и переживания людей, их личные, интимные отношения. Это, однако, вовсе не значит, что Н. лишена социального и исторического содержания. Напротив, в условиях распада феодального строя высвобождение и становление личности приобрело острейший общественный смысл. Это уже само по себе было своего рода бунтом против старого мира. Это определило остроту конфликтов, отражаемых Н., хотя речь шла нередко о повседневных бытовых ситуациях.

Новое содержание обусловило и новаторскую художественную форму Н. Если ранее в лит-ре господствовали резко выраженные стилевые и жанровые каноны — ода и сатира, героика и фарс, трагическое и комическое, то для Н. характерен прозаический, нейтральный стиль, воссоздающий многогранность, многоцветность стихии частной жизни. В то же время для Н. типично острое, напряженное действие, драматизм сюжета, ибо личность сталкивается в ней с законами и нормами старого мира. Действие Н. развертывается в обычной, повседневной жизни, но сюжет тяготеет к необычности, резко нарушает размеренное течение будней.

Эти качества Н. сохраняет и позднее, когда она уже не связана с темой высвобождения личности из тесных рамок феодального образа жизни. Художественное своеобразие Н. коренится в противоречивом сочетании картины прозаического, повседневного бытия и острых, необыкновенных, иногда даже фантастических событий и ситуаций, как бы взрывающих изнутри привычное, упорядоченное движение жизни.

Периоды расцвета Н. приходятся на переломные, революционные эпохи — Возрождения (Боккаччо, Банделло, Деперье, Маргарита Наваррская), романтизма и раннего критического реализма (Тик, Гофман, Мериме, Гоголь, Эдгар По), эпоху нашего века (Горький, Т. Манн, С. Цвейг, Ф. Кафка, Бабель). Н. явилась одним из ведущих жанров в процессе становления лит-ры США (начиная с В. Ирвинга).

Это, конечно, не значит, что Н. вообще не развивается в другие исторические периоды. Характерно, что Н. конца 19 в. не свойственна острота фактического действия, решающую роль в ней играет психологический драматизм; существует даже специальное понятие «психологическая Н.». Таковы Н. Мопассана, Чехова, Брет-Гарта. Широко распространена «психологическая Н.» и в новейшей лит-ре (Н. Хемингуэя, Грэхема Грина, Моравиа, Андрея Платонова). Драматизм, воплощенный и в содержании, и в сюжетных и стилевых особенностях, является основным жанровым признаком Н., отделяющим ее от более «спокойного» и эпичного *рассказа,* хотя грань эта, несомненно, является условной.

Лит.: Реформатский А., Опыт анализа новеллистической композиции, в. 1, М., 1922; Виноградов И., Борьба за стиль. О теории новеллы. Сб. ст., М., 1937; Добин Е., Жизненный материал и художественный сюжет, 2 изд., Л., 1958; Берковский Н., Новеллы Сервантеса, в его кн.: Статьи о лит-ре, М.—Л., 1962.

В. Кожинов.

НОВИНЫ — эпические произведения, созданные на основе былинной традиции и посвященные новой, советской тематике. Используя композиционные и стилистические приемы, характерные для русских былин, советские сказители создавали эпические стихотворные произведения о В. И. Ленине, С. М. Кирове, В. И. Чапаеве и других героях современности, о событиях революции, гражданской и Великой Отечественной войны.

Сочетание, часто механическое, нового содержания с архаической формой, за немногими исключениями, приводило к возникновению малохудожественных произведений.

Термин «Н.» как противопоставление народному термину — «старина» (былина) — был введен в оборот советской сказительницей М. С. Крюковой, автором целого ряда новин. Н. имели довольно широкое, преимущественно книжное распространение в 30—40-х гг. 20 в. В настоящее время осознана искусственность этого жанра.

Э. Померанцева.

НО́НА (от лат. nona — девятая) — строфа из девяти стихов, рифмуемых по схеме а б а б а б б в в, представляющая как бы *октаву* (см.) с нарощенной строкой перед заключительным двустишием. Употребляется исключительно редко.

Лит.: Шенгели Г., Техника стиха, М., 1960, с. 285—86.

В. Никонов.

О

О́БРАЗ. Определение иск-ва как мышления в образах сложилось в первой половине 19 в. Оно разрабатывалось в трудах Гегеля, Белинского и др. мыслителей. «Мы можем, — писал Гегель, — обозначить поэтическое представление как образное, поскольку оно ставит перед нашим взором вместо абстрактной сущности конкретную ее реальность» (Соч., т. XIV, с. 194). Белинский начал одну из программных своих статей такими словами: «Искусство есть непосредственное содержание истины, или мышление в образах» (Полн. собр. соч., т. IV, с. 585). Художественный О. — понятие сложное, многогранное и многомерное, связанное с представлениями об отношении иск-ва к действительности, о роли художника, о внутренних законах иск-ва, с проблемой художественного восприятия.

Художественный О. — форма отражения действительности иск-вом, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преображаемой в свете эстетического идеала художника, созданная при помощи творческой фантазии. Художественный О. — одно из средств познания и изменения мира, синтетическая форма отражения и выражение чувств, мыслей, стремлений, эстетических эмоций художника. Его основные функции: познавательная, коммуникативная, эстетическая, воспитательная. Только в своей совокупности они раскрывают специфические особенности О., каждая из них в отдельности характеризует только какую-то одну сторону его; изолированное рассмотрение отдельных функций не только обедняет представление об О., но и ведет к утере его специфики как особой формы общественного сознания.

Так создается тот особый мир, к-рый Герцен называл эстетической реальностью, Белинский — художественным миром, а в наши дни нередко называют художественной моделью реального мира. Этот мир не есть копия реального мира, не является его удвоением, он по-своему отражает реальный мир, соотносится с реальным миром и его законами и в то же время имеет собственные, относительно самостоятельные законы развития.

Художественный О. относится к духовной человеческой деятельности, он может научить человека, как достойно жить в свете общественных идеалов его среды и времени. Еще Гёте высмеивал тех, кто смешивал практическую деятельность с художественной, кто видел в иск-ве простое удвоение жизни. Садовник выращивает вишни для того, чтобы ими питались люди. Художник не для этой цели рисует их. Гёте приводил в пример живописца древней Греции Зевксиса, на картине к-рого вишни были так похожи на настоящие, что к ним слетались птицы и клевали их. Но подлинному эстетическому восприятию чуждо такое утилитарное отношение к предмету изображения, оно в этом смысле бескорыстно. Художественный О. —

это способ исследования жизни. «Искусство не требует признания его произведений за действительность»,— писал В. И. Ленин (Полн. собр. соч., т. 38, с. 62). Этот аспект художественного О. наши идейные противники отделяют от других его аспектов и абсолютизируют его, стремясь доказать, что художественный О. — это будто бы такая условная эстетическая категория, такой мир вымыслов, к-рый не имеет никакого отношения к жизни.

В действительности художественный О. и система художественных О. — это особый мир условностей, условностей иск-ва, к-рый должен — сошлемся опять на Ленина — быть обращен к объединению чувств, мыслей, воли людей, должен поднимать их, пробуждать и развивать в них художников (см.: «В. И. Ленин о лит-ре и иск-ве», М., 1967, с. 663).

Одна из важнейших особенностей художественного О. — сопоставление того, что есть, с тем, что должно быть, т. е. измерять все сущее высокими требованиями идеала. Этим прежде всего иск-во помогает всестороннему развитию личности. Но опосредствованно система художественных О. влияет и на практическую деятельность людей, раскрывая закономерности жизненного процесса. Художник творит, как заметил К. Маркс, «по законам красоты». Горький метко называл иск-во человековедением. Во время страшных испытаний периода Отечественной войны Алексей Толстой говорил о писателях как о «каменщиках крепости невидимой, крепости души народной» (Собр. соч., т. 14, с. 346). О. в иск-ве является таким же равноправным инструментом познания, как понятие в науке и опыт в трудовой деятельности. Для решения вопроса о специфике художественного О. и научного познания существенное значение имеет проблема соотношения объекта и субъекта в науке и иск-ве. Научная абстракция — это не только отвлечение от единичного и случайного в изучаемом предмете, но и максимальное отвлечение от субъективных симпатий и антипатий самого ученого. Наоборот, О. — это всегда органический сплав «голоса предмета» (К. Маркс) и голоса художника. Это своеобразный диалог между предметом и художником. Как отмечал Горький, большинство людей не разрабатывают своих субъективных представлений о мире, а когда хотят их выразить, то пользуются чужими, готовыми формами. Иное дело — художник. «Художник — это человек, к-рый умеет разработать свои личные — субъективные — впечатления, найти в них общезначимое — объективное — и к-рый умеет дать своим представлениям свои формы» (Горький М., Собр. соч., т. 29, с. 259). Индивидуальность художника вместе с реальными впечатлениями бытия входит в произведение в качестве строительного материала. Поэтому при анализе художественных О. нельзя механически расщеплять их на предмет отражения и отношение к нему художника. Художественное творчество — это одновременный процесс своеобразного поглощения предмета художником и художника предметом, в результате к-рого рождается живой организм — вымышленный мир художественных О., своеобразный посредник между реальным миром и читателем. Такого воссоздания реального мира не требует наука.

Большие художники всегда боролись против двух крайностей в понимании О. — против натуралистического копирования и субъективистского произвола. Восковой слепок, говорил Герцен, может быть очень точным, «в нем может быть изваяно все, что знал анатом, но нет того, чего он не знал, нет дремлющих в естественном равнодушии, но готовых проснуться ответов» (Собр. соч., т. XVIII, с. 87). Именно то, чего не знает анатом, знает художник, он может открыть характерное. В слепке, продолжает Герцен, все снаружи, ничего за душой, а в препарате засохла, остановилась, оцепенела сама жизнь, со всеми случайностями и тайнами. Следовательно, тот художник, к-рый стремится лишь точно копировать реальные

явления, рискует жестоко ошибиться, так как он может принять случайное за существенное. От этой ошибки предостерегал, в частности, Достоевский. Один из героев романа «Подросток» говорил о том, что фотографические снимки редко бывают похожими, так как в редкие мгновения человеческое лицо выражает главные черты характера; поэтому Наполеон, запечатленный в иную минуту, мог бы показаться глупым, а Бисмарк — нежным (см.: Собр. соч., т. 8, с. 507). Художник же должен отыскать в лице главное, характерное.

Если для натуралистов при создании О. важен только объект сам по себе, взятый в данную минуту, то для художников-субъективистов важно прежде всего представление об этом объекте художника, прихотливая игра его фантазии. Они соотносят созданный О. не с реальной жизнью, а только с переживаниями художника.

Если при оценке художественного О. исходить только из субъективных представлений художника о мире, из формулы «Я так вижу, я так понимаю», то под флагом защиты свободы творчества и индивидуального своеобразия художника можно оправдать любой произвол, любое искажение действительности, даже формализм или трюкачество. К этому приходили многие защитники теории «искусства для искусства», особенно представители различных течений лит-ры 20 в. Нельзя не вспомнить о том, что еще Аристотель протестовал против такого представления. Задача поэта, говорил он, — рассказать «не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости» («Об иск-ве поэзии», с. 67). Возможное по вероятности или по необходимости исключает анархическое своеволие художника. О диалектическом единстве объективных и субъективных начал в процессе создания художественных образов хорошо говорил Гегель. Он указывал, что подлинная оригинальность художника «тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе то, что проистекает из требований самого предмета, т. е. что ни в одном из этих аспектов художественного творчества не остается ничего чуждого другому. Она поэтому, с одной стороны, открывает нам подлиннейшую душу художника и, с другой стороны, не дает нам ничего другого, кроме как природы предмета, так что художественное своеобразие выступает как своеобразие самого предмета» (Собр. соч., т. 12, с. 303). Многие художники говорили о хаосе мира, в к-ром они обнаруживали закономерности, созвучные их душе, и путем художественного воображения создавали художественные О. — сплавы объективного отражения явлений жизни и субъективных открытий. Задача поэта, говорил А. Блок, «строй находить в нестройном вихре чувства, чтобы по бледным заревам искусства узнали жизни гибельный пожар». Но еще Горький подчеркивал, что субъективные впечатления только тогда могут быть предметом иск-ва, когда в них найдено общезначимое. Вот почему К. А. Федин очень точно заметил: «Фантазия не должна отрывать образ от логики жизни, не должна превращать образ в фантасмагорию. Фантазия не исключает логики» (Собр. соч., т. 9, с. 634).

Чтобы постигнуть закономерности жизни и создать полноценные художественные О., художник должен обладать не только зорким умом, но и чутким сердцем, обладать искусством перевоплощения. Эту сторону подчеркнул В. И. Ленин в беседе с Горьким в 1920 г. Горький рассказывал Ленину о том, что он прочитал и что не успел прочитать из политической лит-ры после 1907 г. Ленин с присущей ему скромностью отметил, что он тоже многого не знает. «Я вовсе не оправдываю вас и себя тоже, — заметил Ленин. — Но ваше дело все-таки другое. Не по существу, а по форме. Дураком вообразить себя я не имею права, а вы — должны, иначе не покажете дурака. Вот разница» (В. И. Ленин О лит-ре и иск-ве, М., 1969, с. 647). Очень важна для понимания худо-

жественного О. ленинская теория отражения. Ленин раскрыл диалектическую связь между законом и явлением. Явление богаче закона, но закон глубже проникает в суть вещи, чем явление. Закон раскрывается и в явлении, явление отражает какую-то сторону закона. Даже пена на поверхности потока говорит о процессах, происходящих внутри его. «Всякое общее, — писал Ленин. — лишь приблизительно охватывает его отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее» (Полн. собр. соч., т. 29, с. 318).

Один из сложных вопросов теории О. — это вопрос о соотношении общего и индивидуального в нем. Если в науке общее как бы вбирает в себя индивидуальное, то в иск-ве происходит обратный процесс: в художественном О. общее выступает в своем индивидуальном своеобразии и неповторимости. В одном из писем к Инессе Арманд Ленин разъяснил разницу между социальным исследованием и художественным произведением. В социальном исследовании дается анализ социальной типологии, все случайное, все «казусы» не могут стать материалом анализа. Другое дело в романе. «...Тут, — пишет Ленин, — весь *гвоздь* в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов» (Собр. соч., т. 35, с. 141).

Маркс и Энгельс еще в «Немецкой идеологии» показали, что в буржуазном об-ве существует различие между личной жизнью каждого индивида и его деятельностью, подчиненной той или иной отрасли труда (См.: Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1, с. 98). Процесс отчужденности труда и государственной власти при капитализме еще больше увеличивает этот разрыв. На это противоречие обратил внимание и Ленин. В статье «В лакейской» он поставил вопрос о социальном типе лакея и его индивидуальных качествах. «Дело тут именно в социальном типе, — пишет Ленин, — а не в свойствах отдельных лиц. Лакей может быть честнейшим человеком, образцовым членом своей семьи, превосходным гражданином...» (Собр. соч., т. 29, с. 502).

Это его индивидуальные качества как человека. Но он вынужден лицемерить и трусить, так как пытается соединить интересы господ и той среды, из к-рой он вышел. Это его качество как социального типа. Художник создает такой индивидуальный О., в к-ром сочетаются черты человека и черты социального типа. Кроме того, необходимо отличать понятие О. от понятия характера. О. шире характера, так как включает все богатство изображаемого мира. Характер — это определенный тип человеческого поведения, обусловленный данными социальными условиями.

При помощи художественных О. писатели исследуют мир. Если изображенное ничем не отличается от изображаемого, это свидетельствует об ограниченности идейно-художественного кругозора писателя, если же после знакомства с подлинно художественным произведением читатель не оказался духовно обогащенным, то, следовательно, он не понял этого произведения.

Полновесный подлинный художественный О. — это всегда открытие чего-то нового. В романе Л. Толстого дилетант Вронский и художник Михайлов рисовали портрет Анны. Кажется, что Вронский лучше знает Анну, больше и глубже любит ее. Но портрет Михайлова отличался не только сходством, но и той особенной красотой, к-рую смог обнаружить только Михайлов и к-рую не заметил Вронский. «Надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение», — думал Вронский, хотя он по этому портрету только узнал «это самое милое ее душевное выражение». Художник открыл и подарил Вронскому самое дорогое, что было в любимой им женщине. «Книга обладает способностью доказывать мне о человеке то, что я не вижу, не знаю в нем», — писал Горький, показав, как образ старика Гранде помог ему глубже понять характер своего деда и оценить его.

О. всегда окрашен отношением к нему автора, даже тогда, когда автор хочет остаться в тени. Это органическое свойство иск-ва — открытое или скрытое сопоставление жизни с идеальным представлением о нем. «Причина, почему искусство может нас обогатить, — писал Нильс Бор, — заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недосягаемых для систематического анализа» («Атомная физика и человеческое познание», 1961, с. 111). В этом преимущество иск-ва перед теоретическим мышлением.

На разных этапах развития человечества художественный О. принимает различные формы. Это зависит от двух причин: изменяется сам предмет изображения — человек, изменяются и формы его отражения иск-вом. «Характеристика, как она давалась у древних, — писал Карл Маркс, — в наше время уже недостаточна» (Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1, с. 23).

Художественный О. — во многих отношениях исторически изменчивое понятие. О. первобытного иск-ва отличается от образа античности. О. средневекового иск-ва не похож на образ Возрождения. Есть свои особенности в О. классицизма, сентиментализма, разных направлений романтизма, критического реализма, натурализма, символизма, экспрессионизма, разных школ модернизма 20 в., социалистического реализма. По мере развития иск-ва меняются соотношения действительности и вымысла, реальности и идеала, общего и индивидуального, рационального и эмоционального, социального и биологического, закономерности и случайности, свободы и необходимости, языка разговорного и языка художественной лит-ры и т. д. В образах эпохи Возрождения, напр., выдвигаются на первый план титанические страсти, в классицизме — борьба чувства и долга, в эпоху Просвещения — естественный человек и рационализм. Романтики третируют реальную буржуазную среду, противопоставляя одинокую личность меркантильным интересам своего времени, проявляя интерес к острым психологическим конфликтам. Новую страницу иск-ва открывает критический реализм. Он идет и вширь, исследуя, кажется, все стороны действительности, и вглубь, открывая диалектику души. Нек-рые школы модернизма стремятся вывести человека из сферы реальных социальных отношений и раскрыть «тайны индивидуального бытия». Это ведет к распаду характера. Представители «нового романа» во Франции, одной из самых модных школ модернизма середины нашего века, пытаются заглянуть уже не только за порог сознания человека, но и за порог подсознания и создают не произведения иск-ва, а рисуют цепь бессвязных ощущений. Писатели социалистического реализма создают образы людей — активных строителей нового мира, отвергающих, по меткому замечанию А. Н. Толстого, исторический самотек и чувствующих прочную связь между законами развития об-ва и своей деятельностью.

Структура художественного О. исторически изменчива. Поэтому нельзя признаки О. одного метода, напр., критического реализма, прямолинейно переносить на О. других методов, напр. классицизма или романтизма.

Интересно проследить, как меняется отношение характера и среды в разные эпохи. Известно, что поведение титанических героев Шекспира не мотивируется средой. Вопрос о роли среды для формирования характера серьезно был поставлен лишь в эпоху Просвещения. Критический реализм показал, как среда, и притом конкретно-историческая среда, формирует характер. Натуралисты считали, что представители критического реализма недостаточно полно показывают влияние среды на характер, что их герои совершают слишком произвольные поступки, не обусловленные реальной средой. Натуралисты обращали внимание на роль не только социальной, но и биологической среды. В объяснении поведения человека на первое место выдвигались не социальные, а биоло-

гические факторы. Социалистический реализм, учитывая роль и биологических и социальных факторов, акцентирует внимание не только на том, как среда формирует героя, но и на том, как герой изменяет среду. Вместе с тем при создании художественного О. между методами существует связь преемственности и отталкивания. Так, напр., большое внимание психологическим процессам стали уделять сентименталисты и романтики. Психологический анализ получил новое качество в творчестве Стендаля и особенно Л. Н. Толстого, к-рый открыл диалектику души героя, соотнося ее с величайшими событиями в жизни народа. Критические реалисты (Л. Толстой, Ф. Достоевский, Ч. Диккенс и др.) глубоко проникли в основу социальных противоречий собственнического мира. По совершенно другой дороге пошел один из отцов современного модернизма — Джойс, оторвав диалектику души от социальных процессов и превратив ее в бесконтрольный поток сознания. Художественный О. неразрывно связан с мировоззрением писателя, к-рое представляет собой сложную систему социальных, политических, философских, эстетических, этических, религиозных убеждений. Наши идейные противники утверждают, что мировоззрение само по себе не имеет никакого отношения к творчеству, так как творчество — интуитивный, полубессознательный акт, не связанный с понятийным мышлением. Они видят в художнике как бы два начала: одно — связанное с практической жизнью и политикой, другое — только с иск-вом. В действительности дело обстоит гораздо сложнее. Каждый художник, хочет он этого или не хочет, — гражданин своей страны и порождение своего времени. Вся понятийная система его взглядов влияет на его творчество, но не определяет конечных его результатов. Писатель изучает реальную жизнь, действительность корректирует его представления о мире. Часто, стремясь правдиво отразить жизнь, он не замечает, что созданный им О. более точно отражает мир, чем его философские или социальные взгляды. Это не значит, что действительность диктует ему свою волю помимо его сознания. Это значит, что его художническое сознание, к-рое является самой важной частью его мировоззрения, обгоняет его понятийное мышление. Так, убежденный легитимист Бальзак иронически и сатирически изобразил своих излюбленных аристократов и с восхищением нарисовал их противников, республиканцев, представителей народных масс, людей будущего, и Энгельс усмотрел в этом одну из величайших побед реализма. Гоголь, к-рый не раз высказывался в защиту монархии и крепостничества, разрушал их основы в «Ревизоре» и «Мертвых душах». Лев Толстой, призывавший не сопротивляться злу насилием, своим «Воскресением» не оставлял камня на камне от строя, к-рый загубил Катюшу Маслову. В легитимистских высказываниях Бальзака, крепостнических тирадах Гоголя, в религиозной проповеди Толстого мы обнаруживаем предрассудки их мировоззрения, а в гениальных творениях — светлый их разум. Т. о., великие художественные произведения создаются не вопреки всему мировоззрению писателя (разве в произведениях не отражается их мировоззрение?), а вопреки отсталым сторонам этого мировоззрения. Вся эта необыкновенно сложная и порой противоречивая система взглядов художника определяет структуру произведения в целом и структуру художественных О.

Маркс и Энгельс отмечали односторонность «шиллеризации», т. е. создания художником О., к-рые являются только рупорами идей автора. За это Энгельс порицал нек-рых героев романа М. Каутской «Старые и новые», а Маркс — образ Гуттена в драме Лассаля «Франц фон Зикинген». Вместе с тем Энгельс подробно изложил свою т. з. на соотношение убеждений автора и его художественного творчества. Энгельс не против тенденциозной поэзии. История свидетельствует, что отец трагедии Эсхил, отец комедии

Аристофан были такими же тенденциозными художниками, как Данте, Сервантес, Шиллер, как современные Энгельсу русские и норвежские писатели, создающие превосходные романы. «Но я думаю, — подчеркивал Энгельс, — что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать, и писатель не обязан подносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» (Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1, с. 5).

Классики марксизма высоко ценили шекспировский принцип изображения героев, когда художники создавали живые, сложные, индивидуализированные характеры, имеющие свой голос. «Характеры той и другой среды, — писал Энгельс М. Каутской, — обрисованы... с обычной для Вас четкой индивидуализацией; каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность, «этот», как выражается старик Гегель» (там же, с. 4). Их поведение должно определяться не своеволием автора, а логикой развития социальной жизни (см. переписку с Лассалем по поводу его драмы, там же). Так создаются типические характеры в типических обстоятельствах (там же, с. 6). К. Маркс и Ф. Энгельс осуждали М. Гаркнесс и Ф. Лассаля за нарушение этого закона реалистического иск-ва.

История лит-ры свидетельствует, что художественные О. обладают относительной самостоятельностью. Татьяна Ларина неожиданно для Пушкина вышла замуж. Вронский, вопреки воле Толстого, покушается на самоубийство, а Мечик по плану автора должен был убить себя, но остался цел и невредим. На основе нек-рых высказываний классиков марксизма-ленинизма и приведенных фактов отдельные критики спешат сделать такой вывод: сознание художника не играет сколько-нибудь серьезного значения для создания и оценки художественного О., диктат действительности нейтрализует творческую волю художника. Это неверно. Ведь сами писатели распорядились судьбами Татьяны, Вронского, Мечика. Они, и только они, изучили суть этих О., логику их поведения, внутренние законы движения характеров и пришли к выводу, что они должны поступить иначе, чем раньше предполагали сами их авторы. «Точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни, — писал Тургенев, — есть величайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями». Художник-реалист проверяет свои О. законами жизни и законами иск-ва.

Марксистско-ленинской эстетике пришлось вести борьбу как с вульгарно-социологическими, так и с формалистическими теориями художественного О. Позитивисты и вульгарные социологи по существу разрушали понимание специфики иск-ва, т. к. рассматривали художественное произведение как наглядную иллюстрацию определенной, вне его системы лежащей идеи, к-рую писатель в доходчивой форме должен донести до читателя, чтобы ему легче было воспринять и понять сложный мир идей. Иск-во для вульгарных социологов обладает только двумя функциями: познавательной и воспитательной. Формалисты назвали себя спецификаторами, подчеркивая, что они занимаются прежде всего особенностями иск-ва. Они отождествляли содержание О. с его материалом, т. е. исключали из сферы своего внимания проблемы отражения искусством реальной жизни, его роли в общественной борьбе. И вульгарные социологи и формалисты в своих теориях О. обедняли его, разрывая диалектическое единство формы и содержания, отказываясь от принципов анализа содержательной формы. Подлинная жизнь художественного О. начинается тогда, когда он встречается с эстетически активным читателем. Восприятие художественного О. не пассивно-созерцательный акт. Идеальный читатель не только сопереживатель писателя, но и сотворец художественного О. Творческой фантазией и эстетическим чувством должен обладать не только

писатель, написавший произведение, но и читатель, к-рый из слов, строчек воссоздает художественный О. и раздумывает над эстетической реальностью, как бы дает написанной книге реальную жизнь. Вероятно, прав был А. Толстой, когда говорил, что если между читателем и писателем нет магнитного поля, то нет и произведения иск-ва. В свое время Потебня, говоря о творческом содружестве писателя и читателя, подчеркивал, что О. живет в сознании художника и воспринимающего, а художественный текст есть лишь материал для рождения творческой фантазии. Наоборот, многие формалисты полагали, что О. есть вещь, реальное бытие, поэтому его можно до конца понять и изучить. Вероятно, более правы те исследователи, к-рые рассматривают О. и как реальную историческую данность, к-рая при восприятии всегда больше материала, и как процесс встречи данного О. с разными людьми и разными эпохами, раскрывающими его различные стороны. В этом смысле О. неисчерпаем, как жизнь. Маркс, рассматривая происхождение и судьбу греческого иск-ва, подчеркивал, что нетрудно объяснить появление греческого иск-ва, связав его с определенными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что оно еще продолжает доставлять нам художественное наслаждение (см.: Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве, М., 1967, т. 1). Чем это объяснить? Энгельс писал о народных сказаниях о Фаусте и Вечном жиде: «Они неисчерпаемы; каждая эпоха может, не изменяя их существа, присвоить их себе; ... в них открываются каждый раз новые стороны» (Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 2, с. 533). Такова судьба великих О. мирового иск-ва. Так, образы Прометея, Гамлета, Дон Кихота, Фауста, Наташи Ростовой, Григория Мелехова в сознании человечества давно уже стали его вечными спутниками. Эстетическое наслаждение великим О. включает в себя не только акт познания, но всегда и акт оценки, сопоставление сущего с желаемым, идеальным, соотношение частной жизни с жизнью человечества, пробуждает мысли о назначении и обязанностях человека. Вот почему Гёте, читая Шекспира, заметил: «Я познавал, я живо чувствовал, что мое существование умножилось на бесконечность» (Избр. произв., М., 1950, с. 673). О воспитательном значении художественных О. проникновенно сказал А. Н. Островский в слове о Пушкине: «Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может умнеть. Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств, поэт дает и самые формулы мыслей и чувств. Богатейшие результаты совершеннейшей умственной лаборатории делаются общим достоянием» (Собр. соч., т. 3, с. 13). Художественный О. и система О. учат думать, чувствовать, исследовать, стремиться к прекрасному, учат быть достойным звания человека, учат борьбе за счастье человечества.

Лит.: Аристотель, Об иск-ве поэзии, М., 1957; Лессинг Г., Лаакоон, или О границах живописи и поэзии, М., 1957; Шиллер Ф., Статьи по эстетике, Собр. соч., т. 6, М., 1957; Гёте В., Статьи и мысли об иск-ве, М.—Л., 1936; Гегель, Соч., т. 12—14, М., 1938—39; Белинский В. Г., Идея иск-ва, Полн. собр. соч., т. 4, М., 1954; его же, Взгляд на русскую лит-ру 1847 г., Полн. собр. соч., т. 10, М., 1956; Потебня А. А., Из записок по теории словесности, Х., 1905; Луначарский А. В., Марксизм и лит-ра, Собр. соч., т. 7, М., 1967; Медведев П. Н., Формализм и формалисты, Л., 1934; Дмитриева Н., Изображение и слово, М., 1962; Слово и образ. Сб. ст., М., 1964; Ильенков Э., Об эстетической природе фантазии, в кн.: Вопросы эстетики, в. 6, М., 1964; Теория лит-ры в историческом освещении, т. 1—3, М., 1962—65; Поспелов Г. Н., Эстетическое и художественное, М., 1965; Горанов К., Художественный образ и его историческая жизнь, М., 1970.

А. Мясников.

ÓБРАЗ ÁВТОРА — см. *Образ повествователя.*

ÓБРАЗ ПОВЕСТВОВÁТЕЛЯ, ÓБРАЗ ÁВТОРА — носитель авторской (т. е. не связанной с речью к.-л. персонажа) речи в прозаическом произведении.

В драматургическом произведении речь каждого персонажа мотивирована свойствами его характера и сюжетными ситуациями, авторская речь сведена к минимуму: ремарки, описание обстановки, как правило, не звучат на сцене и не имеют самостоятельного значения. В лирике речь мотивирована чаще всего переживанием лирического героя, реже — связана с чертами сжато обозначенных персонажей и в таких случаях переходит уже в план лиро-эпического повествования. В прозе на первом плане перед нами речь персонажей, опять-таки мотивированная их свойствами и сюжетными ситуациями, но с ней связана не вся речевая структура произведения, многое в ней относится к тому, что обычно обозначается понятием авторской речи. Весьма часто речь, не связанная с образами действующих лиц, в прозе персонифицируется, т. е. передается определенному лицу-рассказчику (см. *Рассказчик*), повествующему о тех или иных событиях, и в этом случае она мотивирована только чертами его индивидуальности, так как в сюжет он обычно не включен. Но, если в произведении и нет персонифицированного рассказчика, мы по самому строю авторской речи улавливаем определенную оценку происходящего в произведении. Так, в «Преступлении и наказании» Достоевского повествователь не выделен сколько-нибудь резкими чертами, но в конце романа дана оценка, идущая именно от повествователя, говорящего, что Раскольников «предчувствовал в себе и в убеждениях своих глубокую ложь». В «Мертвых душах» Гоголя представление о России было бы явно односторонним, если бы повествователь не обнаруживал себя как в сатирических интонациях, так и в лирических отступлениях в качестве совсем иного характера русского человека, противостоящего действующим лицам романа.

Анализ прозаического произведения будет неполон, если мы по своеобразию языка повествователя не определим вложенного в него художественного смысла, зачастую существенно дополняющего те выводы, на к-рые нас наталкивает анализ непосредственно действующих лиц произведения. Это, в частности, объясняет частые неудачи экранизации или драматизации прозаических произведений, в к-рых выпадает О. п. (поскольку он не дан в сюжете), что и обедняет произведение.

Вместе с тем О. п. не совпадает непосредственно с позицией автора, к-рый обычно ведет повествование, избрав определенный художественный угол зрения на события («Предположить надо автора существом всеведущим и непогрешимым», — записал Достоевский в работе над «Преступлением и наказанием»), поэтому термины «авторская речь» и «образ автора» представляются менее точными.

Лит.: Виноградов В. В., О языке художественной лит-ры, М., 1959; Тимофеев Л., Основы теории лит-ры, М., 1971.

Л. Тимофеев.

ОБРЯДОВАЯ ПОЭЗИЯ — песни, плачи, приговоры, загадки, присловия, связанные с календарными или семейными обрядами. О. п. по своему происхождению и бытованию тесно связана с материальной деятельностью человека, вместе с тем в ней отражались суеверные представления наших предков, придававших ей магическое значение.

О. п. делится на два основных цикла: календарную и семейную. В основе земледельческих календарных обрядов лежит стремление путем магических действий и заклинаний достичь хорошего урожая, хозяйственного благополучия. Календарные обряды делились на четыре цикла: зимний, весенний, летний и осенний. С каждым из них связаны свои песни и заклинания.

Наиболее богатыми в поэтическом отношении являются зимний и весенний циклы.

Зимние обрядовые игры (с 24 декабря ст. ст. до 6 января ст. ст.) сопровождались исполнением колядок и подблюдных песен. Промежуточным полузимним-полувесенним праздником являлась масленица с ее дра-

матизованными проводами зимы, сжиганием масленицы, катанием, блинами и исполнением масленичных песен. Весенние обряды приурочивались к пасхальной неделе и т. н. семицкой неделе (седьмой после пасхи) и троице. Они сопровождались поэтическими заклинаниями весны, заговорами при выгоне скота, хороводами, играми, гаданием. Каждый из этих моментов обряда сопровождался соответствующими песнями: веснянками, семицкими и троицкими песнями, в к-рых очень ярко звучали мотивы культа растительности, а также брачные, любовные мотивы. Семейные обряды сопровождали наиболее знаменательные моменты в жизни человека — рождение, вступление в брак и смерть. Родильные и крестильные, свадебные и похоронные обряды сопровождались соответствующими словесными формами. Наиболее богатым в художественном отношении циклом семейной обрядности являлась народная свадьба. В состав свадебной поэзии входили различные поэтические жанры: лирические и величальные песни, приговоры дружки, причеты, плачи, заговоры, загадки, тесно связанные друг с другом. Они были приурочены к отдельным моментам свадебного действа: сватовству, рукобитию, сговору, пропою и т. д. Особенно насыщенным произведением поэтического слова был девичник, в частности прощание невесты с «красной красотой». Причеты невесты дополнялись причетами ее родных, песнями подруг, в к-рых раскрывалось горе невесты, рисовалась ее тяжелая судьба. Плачи контрастировали с веселыми приговорами скоморошеского характера, с играми и плясками.

Похоронные обряды сопровождались причетами, т. е. плачами, в к-рых оплакивался покойник и изображалось тяжелое положение семьи, лишившейся своего кормильца.

В настоящее время календарные и семейные обряды, магические по своему существу, под напором науки и знаний ушли из народного быта, однако многие свадебные песни, в силу своей эстетической ценности, бытуют, оторвавшись от обряда, наряду с остальными лирическими песнями в народном репертуаре; многие календарные песни, утеряв свой обрядовый характер, продолжают жить как игровые песни, в частности в детском репертуаре.

Лит.: Русское народное поэтическое творчество, под ред. П. Г. Богатырева, 2 изд., М., 1956, с. 216—55; Русское народное поэтическое творчество. Хрестоматия для вузов, сост. Э. В. Померанцева и С. И. Минц, М., 1962, с. 117—64.

Э. Померанцева.

ОБРЯ́ДОВЫЕ ПЕ́СНИ — песни, связанные с календарными и свадебными обрядами (см. *Обрядовая поэзия*).

Среди календарных О. п. различаются песни разных циклов. К зимним песням относятся: колядки — песни, исполняющиеся на святках и заключающие в себе заклинания хорошего урожая, благополучия, богатства; подблюдные песни, исполняющиеся во время гаданья и предсказывающие замужество, богатство, стародевство, дорогу, смерть и т. д., и другие песни, исполняющиеся в соответствии с зимними обрядовыми играми.

Самостоятельный цикл О. п. составляют масленичные песни, связанные с проводами зимы, похоронами масленицы и т. д. Среди весенних песен выделяются веснянки, к-рыми заклинают весну, урожай, рождение скота, хозяйственное благополучие; егорьевские песни — исполняемые при выгоне скота; семицкие и троицкие песни — связанные с обрядовыми играми и хороводами. Летом, в день Ивана Купалы (24 июня), исполнялись купальские песни; осенью — зажиночные, дожиночные, жнивные песни, связанные со сбором урожая. Семейные О. п. включают в себя т. н. родильные и крестильные песни — величания новорожденного магического характера и многочисленные свадебные песни.

Лит.: Русское народное поэтическое творчество. Пособие для вузов, под ред. П. Г. Богатырева, М., 1956, с. 216—55; Померанцева Э. В. и Минц С. И., Русское народное поэтическое

творчество, М., 1963, с. 117—64; Поэзия крестьянских праздников. (Сб. песен). Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. И. И. Земцовского, Л., 1970.

Э. Померанцева.

ОБЩИЕ МЕСТА (loci communes). В фольклористике — встречающиеся в различных произведениях одного жанра, а также в разных жанрах устного народного творчества одинаковые ситуации, мотивы, имеющие сходное словесное выражение: традиционные поэтические формулы, устойчивые стилистические обороты. О. м. являются и постоянные элементы композиции устных произведений, напр. запев (в былинах), прибаутка (в сказках), зачин, концовка (в былинах и сказках). Устность фольклорных произведений и импровизационный характер ряда жанров фольклора обусловили появление, длительное бытование и расширение запаса О. м. Исполнители сказок и былин, напр., не заучивают каждый текст наизусть, но, усвоив поэтические приемы, присущие этим жанрам, и помня содержание, всякий раз при передаче того или иного произведения комбинируют традиционные изобразительные средства (О. м.) более или менее по-новому.

Лит.: Гильфердинг А., Олонецкая губерния и ее народные рапсоды, в кн.: Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 г., т. 1, М.—Л., 1949, с. 57—58; Веселовский А., Собр. соч., т. 1, СПБ, 1913, с. 86—129, 321—22; Поздеев А., Общие места и «перенесения» в былинах, в сб.: Проблемы истории лит-ры, М., 1964, с. 65—86 («Тр. кафедр советской и русской лит-ры МГЗПИ»); Ухов П. Д., Атрибуции русских былин, М., 1970.

Ф. Селиванов.

ОДА (греч. ōidē — песня) — торжественное, патетическое стихотворное произведение. В древнегреческом иск-ве — хоровая песня, исполняющаяся с танцами; различалась О. хвалебная, плачевная и плясовая. Праздничные О., созданные Пиндаром (ок. 518 — ок. 442 г. до н. э.), прославлявшие победителей спортивных состязаний, своей широкой известностью закрепили за термином «О.» значение восхваляющего произведения. В древнеримской поэзии Гораций разлучил О. и музыку, превратив О. в собственно литературный жанр.

Воскрешена О. во Франции с 16 в. (Ронсар, 1524—85) и широко распространилась в западноевропейской поэзии, достигнув вершины у Ф. Малерба (1555—1628) и др. поэтов французского классицизма. Теорию О. разработал Буало («Поэтическое иск-во», «Рассуждение об О.»). Классическая О. — славословие абсолютистской монархии, ее деятелям и их победам. Форма ее регламентирована: обязателен «благородный» язык, не допускающий «низкого просторечия» и диалектизмов, запрещены «переносы» и бедные рифмы, она наполнена мифологическими образами, пышна нередко до напыщенности.

В России О. известна еще по виршам 16—17 вв.; термин введен вслед за Буало В. К. Тредиаковским, к-рый в «Рассуждении об О.» дал ее характеристику: в ней «описывается всегда и непременно материя благородная, важная, редко нежная и приятная, в речах весьма пиитических и великолепных». В поэзии М. В. Ломоносова О. становится главным и преобладающим жанром (начиная с «Оды на взятие Хотина», 1739, изд. 1778 г.), как выражение патриотического и религиозно-философского воодушевления. Выработалась канонизированная форма О.: «высокий стиль» речи, изобилующий церковнославянизмами, восклицаниями и риторическими вопросами, строгий четырехстопный ямб, десятистрочная строфа с твердой схемой рифм — абабввгддг. Над последующей толпой одописцев возвышается Г. Р. Державин, доведший до совершенства поэтическое мастерство О. и связавший ее с обличающей сатирой.

Однако поток О. выродился в высокопарное низкопоклонничество. Попытка повернуть этот жанр против господствующего строя — О. «Вольность» А. Н. Радищева и с тем же названием ода А. С. Пушкина. В 20-х гг. 19 в. О. полностью вышла из употребления. В советской поэзии термин «О.» употребил Мая-

ковский — «О. Революции». Прочные ассоциации с содержанием классической О. препятствуют возрождению этого термина, хотя сам торжественный жанр публицистической поэзии вполне оправдан при условии высокого художественного уровня.

В. Никонов.

ОДИННАДЦАТИСЛО́ЖНИК — один из распространенных размеров итальянского, польского, русского силлабического стиха. Делился *цезурой* (см.) на два полустишия в пять и шесть слогов. Употреблялся в различных жанрах — лирических, эпических и драматических. В итальянской поэзии О. пользовались в *сонетах* (см.); в поэмах, написанных *терцинами* (см.) и *октавами* (см.), Данте, Петрарка, Ариосто, Тассо. О. употребителен в итальянской и польской поэзии 19 и 20 вв. Из русских поэтов-силлабиков чаще других к О. обращался Симеон Полоцкий:

Орел российский ‖ под небом летяяй
Гласом славы си ‖ весь мир исполняяй.

См. ст. *Силлабическое стихосложение.*

Е. Холшевников.

ОКСЮМОРО́Н (от греч. oxýmōron — остроумно-глупое) — один из художественных *тропов* (см.); сочетание противоположных по смыслу определений, понятий, в результате к-рого возникает новое смысловое качество.

О., встречающийся, как правило, в поэтических произведениях, всегда содержит элемент неожиданности:

Никогда не вабуду (Он был или не был)
Этот вечер.

(А. Блок)

Кому сказать мне, с кем мне поделиться
Той грустной радостью, что я остался жив.

(С. Есенин)

На О. нередко строится заголовок произведения (Л. Толстой, «Живой труп», В. Вишневский, «Оптимистическая трагедия»).

Е. Аксенова.

ОКТА́ВА (от лат. octō — восемь) — строфа из восьми строк с твердой схемой рифм — а б а б а б в в, при обязательном чередовании мужских и женских окончаний. Тройные рифмы не только придают звучность, но и служат усиливающим средством; нагнетающую длительность этого ряда пересекает завершающее смежно рифмуемое двустишие. Полагают, что О. развилась из сицилианы (а б а б а б а б). О. достигла расцвета в итальянской поэзии Возрождения (у Боккаччо, позже Ариосто, Тассо и др.), написанная одиннадцатисложным стихом и связанная с новеллистическим повествованием, полным разнообразных отступлений, порой фривольным; позже она приобрела характер спокойно текущего повествования или размышления. Заключительное двустишие удачно служит для афористического вывода или иронического поворота. Своей развернутостью, законченностью и гибкостью О. удобна как для небольших лирических стихотворений, так и для поэм. В русской поэзии блестящие примеры О.: «Домик в Коломне» А. С. Пушкина —

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут:
Две придут сами, третью приведут;

«Октава» А. Н. Майкова —

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов:
У брега сонных вод, один бродя, случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говору; их звук необычайный
Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов
Невольно с уст твоих размерные октавы
Польются звучные, как музыка дубравы.

Лит.: Никонов В. А., Строфика, в сб.: Изучение стихосложения в школе, М., 1960, с. 115—17; Шенгели Г. А., Техника стиха, М., 1960, с. 282—85.

В. Никонов.

ОЛИЦЕТВОРЕ́НИЕ, или **прозопопе́я** (греч. prosōpopoiía, от prósōpon — лицо и poiéō — делаю) — такое изображение неодушевленных или абстрактных предметов, при к-ром они наделяются свойствами живых существ — даром речи, способностью мыслить и чувствовать. О. было связано в древности с анимическим ми-

ровоззрением и всевозможными верованиями (напр., О. в античной мифологии). О. как иносказание, стилистический термин — один из весьма распространенных художественных *тропов* (см.). Таково О. в сказках, баснях, в художественной лит-ре:

О чем ты воешь, ветр ночной,
О чем так сетуешь безумно?
(Ф. Тютчев)

К ней прилегла в опочивальне
Ее сиделка — тишина.
(А. Блок)

Е. Аксенова.

ОМÓНИМЫ (от греч. homós — одинаковый и ónoma — имя) — слова или формы слов, одинаковые по звучанию, но имеющие совершенно различное значение («мир» — отсутствие войны и «мир» — вселенная; «мечи» — от слова «меч» и «мечи» — от слова «метать»). На О. строится каламбурная рифма:

А что же делает супруга
Одна, в отсутствии супруга?
(А. Пушкин)

Что сделала ты из меня,
Постыдно мне так измени?
(Д. Минаев)

На омонимических рифмах строятся и тексты, не имеющие юмористического характера:

Закрыв измученные веки,
Миг отошедший берегу,
О, если б так стоять вовеки
На этом тихом берегу.
(В. Брюсов)

Е. Аксенова.

ОНЕ́ГИНСКАЯ СТРОФА́ — принадлежащая А. С. Пушкину форма строфы, к-рой написан роман «Евгений Онегин». Состоит из четырнадцати стихов со строгой схемой рифм — а б а б в в г г д е е д ж ж (начинает строфу всегда строка с женским окончанием, заканчивает — с мужским). Т. о., ее образуют три четверостишия различной схемы рифмовки (перекрестной, смежной и охватной), увенчиваемые кодой заключительного крылатого двустишия. Такое строение делает О. с. особенно выразительной — наилучшей по объему, очень гибкой и вместе с тем цельной, удерживающей стройность огромного произведения. Специальные исследования показали, «какой сложный ритмико-синтаксический механизм поддерживает эту столь простую и легкую на первый взгляд систему» (Л. П. Гроссман). Источники О. с. — сонет и октава, но сама О. с. целиком создана Пушкиным. В дальнейшем О. с. использована Лермонтовым («Казначейша») и неоднократно поэтами символизма.

Лит.: Гофман М., «Евгений Онегин». Вступ. очерк в кн.: Пушкин А. С., Евгений Онегин, П., 1919; Гроссман Л., Онегинская строфа, в его кн.: Борьба за стиль, М., 1927; Никонов В. А., Строфика, в сб.: Изучение стихосложения в школе, М., 1960.

В. Никонов.

ОНОМАТОПЕ́Я — см. *Звуковая организация речи.*

ОПО́РНЫЕ ЗВУ́КИ — см. *Рифма.*

ОПОЯ́САННАЯ (охватная, кольцевая) **РИ́ФМА** — см. *Рифма.*

ОСТРАНЕ́НИЕ — см. *Формальная школа.*

О́ЧЕРК — жанр художественной прозы. Вместе с романом, повестью, рассказом, новеллой он составляет эпический (повествовательный) род лит-ры.

Очерковую лит-ру характеризует огромное разнообразие форм; границы, отделяющие О. от других эпических жанров, весьма условны. Признаки, присущие О., зыбкие в том смысле, что каждый из них в отдельности не чужд другим жанрам. Впервые О. как жанр занял видное место в лит-ре западноевропейского Просвещения. Нравоописательные и нравоучительные О. на страницах журналов «Болтун» (1707—11), «Зритель» (1711—14) и других изданий Стиля и Аддисона вносили новую струю в английскую лит-ру. Демократизация тематики, обращение к будничным фактам действительности, изображение рядовых героев — все это в О. предваряло расцвет реалистического романа 18 в. По английскому образцу журналы, заполнен-

ные реалистическими О., возникли в других странах (в Германии, Италии, России).

Во Франции 18 в. О. занял видное место в творчестве Л. С. Мерсье, Ретифа де ла Бретона. Мировую известность приобрели книги очерков Мерсье «Картины Парижа» (1781—88), в к-рых была представлена широкая панорама общественных нравов, быта разных сословий и социальных порядков в предреволюционной Франции.

Жанр О. успешно осваивали т. н. «немецкие якобинцы» (Г. Форстер, Л. Верклин, А. Ребман и др.), используя его для обличения немецких феодальных учреждений и пропаганды французского революционного опыта.

В эпоху романтизма О. не получил большого развития, но пережил новую пору расцвета с подъемом демократического движения 30—40-х гг. 19 в. Во Франции и Германии О. явился важным орудием политической пропаганды в период подготовки революции 1848 г. О. из жизни рабочих печатаются в английской чартистской прессе.

Английские реалисты 19 в. Диккенс, Теккерей начинали свою литературную деятельность книгами О. В предисловии к «Очеркам Боза» Диккенс представлял их как «маленькие зарисовки подлинной жизни и нравов». Большую серию О., в к-рых уже были намечены многие типы его «Человеческой комедии», опубликовал Бальзак. Характерно, что знаменитая повесть Бальзака «Гобсек» выросла из О. «Ростовщик» (1830). В эти годы сложился тип т. н. «физиологического» О., получившего признание в России. В. Г. Белинский положительно оценил сборники французских «физиологических» О. и первые опыты издания их в русской лит-ре («Физиология Петербурга», 1844—45, под ред. Н. А. Некрасова).

Уже в 19 в. возникает новый тип О., в к-ром действительность изображается динамично, в развитии, с позиций революционного пролетариата (Г. Веерт, «Наброски из социальной и политической жизни британцев», 1844—47). Большое историческое значение имел О. «Нужда и восстание в Силезии» (1844), принадлежавший перу соратника Маркса — Вильгельма Вольфа.

М. Горький писал: «Очерк — весьма широкая, емкая и неопределенная форма. У Тургенева, Сенкевича — «Эскизы углем», у Мопассана — «На воде», нередко у Гл. Успенского, часто у Пришвина очерк приближается к рассказу, а часто неотделим от рассказа». О., выполняя свои художественные задачи, живет в тесной взаимосвязи с т. н. «большой прозой». Особое место в русской лит-ре занимает О. нравов, задачей к-рого всегда была характеристика современного об-ва и происходящих в нем процессов с помощью целой серии человеческих образов, характеров, типов. В классике это были «физиологические очерки», тяготевшие к профессиональным и областническим типам (В. Даль — Казак Луганский) и не касавшиеся, по словам Белинского, «ревущих», т. е. социальных, противоречий. Позднее появились более глубокие О. нравов (крепостные в «Записках охотника» Тургенева, солдаты в О. Л. Толстого, крестьяне и горожане у Гл. Успенского и у народнических писателей, чиновники и обыватели у Салтыкова-Щедрина и т. д.).

В русской классике, как и в советской лит-ре, роман, повесть, рассказ и О. никогда не дублировали, но часто оплодотворяли друг друга. Самостоятельное литературное значение имеют такие произведения, как «Люди Сталинградского тракторного» (из эпохи первой пятилетки), как волна деревенских О., напечатанных после войны (В. Овечкин, А. Калинин, Г. Троепольский и др.), как лирические и философские О. последнего времени (О. Берггольц, Ю. Смуул, Вл. Солоухин). Важнейшая задача О. — анализ методами художественной лит-ры различных пластов современного об-ва, изображение характеров, конфликтов, проблем современности; в этом смысл горьковского афоризма, что О. стоит на грани рассказа и исследования. «Очерки не должны быть

иллюстрациями к уже добытым положениям», — писал Горький. Аналогичные мысли высказывал А. Луначарский. Очеркист подчеркивает типичное и в портретах живых современников, и в тех персонажах своих произведений, за к-рыми, как за Борзовым в «Районных буднях», не стоит единственный прототип, носящий это самое имя. «Обобщенные», «неадресные» персонажи в О. — это одно из проявлений художественного творчества; впрочем, без отбора черт, без домысла не создать художественного портрета и «адресного» героя. Горький говорил, что факт — еще не вся правда, он только сырье, из к-рого следует выплавить, извлечь настоящую правду иск-ва; он считал, что очеркист имеет право на вымысел и преувеличение.

Однако именно в О. документальность, достоверность, понимаемая в широком смысле слова, является непременной чертой жанра. Вымысел в О. не должен настолько деформировать непосредственное наблюдение, чтобы нарисованная автором картина переставала быть — и восприниматься читателем — как локальная, достоверная, документальная в своей основе.

Многообразная очерковая подлинно художественная лит-ра сделала крупный вклад в художественное познание жизни советского об-ва на всех этапах его истории.

В 20-е гг. нашего века складывается школа советского О. У истоков его стояли Л. Рейснер, Д. Фурманов, М. Шагинян.

Уже первые опыты в этом жанре обнаружили новые качества О.: революционную страстность, исторический оптимизм, многообразие тематики, пролетарский интернационализм (Л. Рейснер о революционной борьбе в Германии, об Афганистане).

В спорах об О. выделялась позиция журнала «Леф» (С. Третьяков, В. Кушнер и др.). Лефовцы полемически противопоставляли лит-ру факта всякому художественному вымыслу и тем самым неоправданно приписывали О., — да еще фактографическому, главную роль в развитии лит-ры.

Лабораторией советского О. являлись вначале газеты, где начинали свою деятельность многие будущие выдающиеся советские писатели. В 1929 г. начал выходить журнал «Наши достижения» (организованный А. М. Горьким) — трибуна советских очеркистов.

В 20—30-х гг. путевой О. нес преимущественно информационную нагрузку. В последние годы более полно в О. стала раскрываться личность писателя как поэта, мыслителя (аналогичное явление, восходящее к автору «Essais» М. Монтеню, наблюдаем и на Западе). Значительные произведения этого плана принадлежат перу М. Кольцова, Ильфа и Петрова, В. Некрасова, Ю. Смуула, Н. Н. Михайлова, В. Пескова, и мн. др. авторов.

В историю советской лит-ры самую значительную страницу вписали именно «О. нравов» — широкие исследования разных пластов населения, использующие все изобразительные средства художественной прозы, вплоть до развертывающегося, как в повести, сюжета (таковы, напр., О. В. Овечкина, Е. Дороша, С. Крутилина, П. Ребрина о деревне, В. Михайлова, Вл. Чивилихина — о рабочем классе и пр.).

Особую разновидность О. представляют портреты современников, не только выдающихся людей (портреты-воспоминания М. Горького, В. Вересаева, И. Эренбурга и др.), но и людей труда, организаторов производства. Наряду с этим растет галерея литературных портретов, раскрывающих образ, характер героя, когда писатель подчеркивает типичное в индивидуальном. Успеха в этом трудном жанре достигли А. Аграновский, Д. Гранин, Е. Микулина и др. Жанр О. не определяется ни темой произведения, ни родом издания. Напр., газетный О. должен оцениваться теми же критериями, как и О. в журнале или книге. Возможно, придется сделать исключение для научно-художественного О., развитие к-рого обусловлено возрастанием роли науки в нашей жизни. В этой новой разновидности лит-ры О, пока еще трудно раз-

межеваться с талантливой популяризацией знаний, как и с беллетристикой на научные темы. Над научно-художественным О. плодотворно работают Б. Агапов, К. Андреев, Д. Данин, А. Ливанова, Ю. Вебер, А. Шаров и др. В зарубежной лит-ре нет единого термина, соответствующего нашему слову «О.». Французы и англичане говорят преимущественно об «эссе», немцы — о «скитце» или «большом репортаже». Эссе — специфическая форма О. (или статьи-размышления), «трактующая о предмете, строго говоря, только в той мере, в какой он произвел впечатление на автора» («Британская энциклопедия»). Скитце — набросок, зарисовка впечатлений, фрагментарный рассказ, возникший в результате переноса импрессионизма на почву лит-ры. Кроме указанных терминов, на Западе пользуются и такими терминами, как «путевые заметки», «эскизы», «портреты», «картины».

Многие формы русского О. находят для себя близкие параллели на Западе в путевых дневниках, портретах, «физиологических» О., эссе, скитце, репортажах. Однако можно заметить, что русский О. ближе к другим эпическим жанрам, составляет более органическую часть художественной лит-ры, чем его западный собрат. Русские очерковые произведения, к к-рым принадлежат «Записки охотника», многие О. Г. Успенского, В. Короленко, А. Герцена, М. Горького, а в наше время Овечкина, Крутилина, Радова и др., вообще почти не имели аналогии на Западе (редкие исключения, помимо названных Горьким, — Пьер Амп, Поль Низан).

Однако в середине 20 в. за рубежом стали появляться очерки «русского типа», напр.: «Ночной полет» Сент-Экзюпери, книги Карло Леви, В. Познера, Андре Руссо и др.

Лит.: Журбина Е. И., Иск-во очерка, М., 1957; Об очерке. Сб. ст., М., 1957; Пути советского очерка, Л., 1958; Канторович Вл., Заметки писателя о современном очерке, М., 1962; Щеглов М., Очерк и его особенности, в его кн.: Литературно-критические статьи, М., 1964; Костелянец Б. О., Русский очерк [Вступ. ст.], в сб.: Русские очерки, т. 1, М., 1956.

Вл. Канторович.

ОЧУЖДЕ́НИЯ ЭФФЕ́КТ — термин, введенный в эстетический оборот Б. Брехтом и получивший широкое распространение в зарубежной критике. «Произвести очуждение определенного события или характера, — говорит Брехт, — это прежде всего значит лишить это событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и напротив, вызвать по его поводу удивление и любопытство». В основе О. э. лежит отклонение от привычного, видимого облика явлений и предметов, отказ от того, чтобы посредством иск-ва создавать иллюзию действительности. О. э. достигается применением условности, фантастики, гротеска, иносказательности, парадоксов, различных форм авторского комментария, нарушающего естественный ход действия и т. д.

«Смысл техники эффекта очуждения, — пишет Брехт, — заключается в том, чтобы внушить зрителю аналитическую, критическую позицию по отношению к изображенным событиям», т. е. общественно активизировать зрителя.

О. э. объективно не противоречит природе иск-ва, поскольку, как бы оно ни было близко к жизни, оно не может быть тождественно ей и, следовательно, заключает в себе ту или иную меру условности по отношению к предмету изображения. Вместе с тем самая мера О. э., т. е. степень отхода или приближения произведения иск-ва к действительности, определяется конкретно-историческими условиями развития метода и стиля писателя, она проявляется с тем большей остротой, чем резче выражено в творчестве его субъективное начало.

См. ст. *Притча (2), Эпического театра теория.*

И. Фрадкин.

ОХВА́ТНАЯ РИ́ФМА — см. *Рифма.*

П

ПАЛЕОГРА́ФИЯ (от греч. palaiós — древний и gráphō — пишу) — вспомогательная историко-филологическая дисциплина, изучающая памятники древней письменности с целью определения времени и места их создания. Как наука П. возникла в Европе в 17 в. в связи с определением подлинности документов и выявлением подделок. Исследуя датированные рукописи со стороны материала, на к-ром написан памятник, почерка, формы букв, орнамента, переплета и пр., П. устанавливает совокупность характерных примет, позволяющих определить время и место написания недатированных и нелокализованных памятников. В своих выводах П. пользуется данными смежных наук: истории, истории языка, орфографии, истории лит-ры, текстологии; для определения стиля и эпохи орнамента — данными истории искусств.

Лит.: Черепнин Л., Русская палеография, М., 1956; Тихомиров М., Муравьев А., Русская палеография, М., 1966; Щепкин В., Палеография, 2 изд., М., 1967.

О. Державина.

ПАЛИНДРО́М, или перевертень (греч. palíndromos — возвращающийся, от pálin — назад и drómos — бег) — искусственная поэтическая форма, жонглирование словом, при к-ром слово, строка или ряд строк (читать ли от начала к концу или от конца к началу) звучат одинаково и имеют одинаковый смысл. Буквенный П.:

Сетуй, утес!
Утро черту!
Мы, низари, летели Разиным.
(В. Хлебников)

В словесном П. не буквы, а слова располагаются в обратном порядке:

Волн колыханье так наяд побеждает стремленье,
Моря Икарова вал, как пламенеющий Нот.
Нот пламенеющий, как вал Икарова моря, — стремленье
Побеждает наяд так колыханье волн.
(В. Брюсов)

Е. Аксенова.

ПАМФЛЕ́Т (от англ. pamphlet — листок, к-рый держат в руке) — произведение преимущественно остросатирического характера, высмеивающее в резкой, обличительной форме политический строй в целом, общественное явление, программу и деяния той или иной партии, группы и т. д. Как правило, П. разоблачает конкретных представителей — лидеров, идеологов, определенные индивидуальности, носителей типических черт и качеств данного явления. Последнее обстоятельство толкает памфлетиста на путь художественной типизации, к-рая, однако, существенно отличается от приемов типизации, присущих другим близким П. жанрам сатирического творчества своей документальностью, верностью объективному факту и ограниченностью собственно художественного вымысла. П. многообразен. Политически насыщенная публицистика в нем нередко сложно переплетается с подчас чисто сатирическими средствами обобщения и оценки, выраженной в авторской иронии, в гиперболизации, заострении факта и других приемах художественного осмысления и обработки материала. Кроме того, «памфлетность» в разной степени присуща иным художественным произведениям, в к-рых даются более или менее легко расшифровываемые портретные зарисовки и характеристики определенных исторических лиц, современников, запечатлевается манера поведения, специфическое словоупотребление и т. п. (напр., образ Кармазинова в «Бесах» Достоевского, прототипы многих щедринских персонажей). Традиция классического П. в зарубежных литературах имеет многовековую историю и связана с именами выдающихся гуманистов и просветителей Эразма Роттердамского («Похвала Глупости», 1509, изд. 1511 г.), Гуттена («Письма темных людей», 1515—17), Мильтона, Свифта («Сказка о бочке», 1704, «Письма суконщика», 1724), «короля памфлетистов» Вольтера, Дидро, публицистов эпохи французской революции конца 18 в.

Камилла Демулена и Мирабо, П.-Л. Курье («Памфлет о памфлетах», 1824), Гюго («Наполеон Малый»), Гейне, Берне («Менцель-французоед», 1837), П. Лафарга («Пий IX в раю», 1890) и др.

Классическими образцами политического П., публицистически насыщенного, целеустремленного и заостренного, служат нек-рые работы К. Маркса («Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта»), В. И. Ленина («Пролетарская революция и ренегат Каутский»). В форме П. написан ряд произведений Радищева, Чаадаева, Герцена, Белинского. Характер художественного П. носят произведения Горького «Город Желтого Дьявола», «Русский царь», «Прекрасная Франция» и нек-рые др. В советской лит-ре с П. выступали М. Кольцов, И. Эренбург, В. Катаев, Д. Заславский, Л. Леонов. Широко известны П. украинского советского писателя Я. Галана, направленные против католической реакции, буржуазных националистов, оруженосцев «холодной войны» («Пауки в банке», «На службе у сатаны», «Люди без родины»).

У. Гуральник.

ПАНЕГИ́РИК (греч. panēgyricós — праздничный, торжественный; от pán — весь, целый и ágyris-agorá — собрание) — первоначально в древней Греции торжественная речь, произнесенная на общенародном празднестве или многолюдном собрании, решающая вопросы государственной важности и содержащая похвалу некоему общественно значимому событию или объекту. Злоупотребление элементом похвалы в П. отмечается очень рано. Уже в 5 в. до н. э. (см.: Фукидид, «История», II, с. 41) П. приобретает нарицательное значение неумеренного и не вполне справедливого славословия. Именно эта сторона П. получила особенное развитие в римской лит-ре, где П. появляется только в эпоху неограниченной власти императоров. В новой европейской лит-ре встречается пародийное подражание П. См., напр., «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского (1466—1536). В переносном смысле П. — безудержная, сверхмерная похвала, часто не имеющая достаточных оснований.

Лит.: Радциг С. И., История древнегреческой лит-ры, 2 изд., М., 1959; История римской лит-ры, т. 2, М., 1962, с. 401—405.

И. Шталь.

ПАНТОРИ́ФМА (от греч. pā̃s — весь и rhythmós — ритм, размерность) — созвучие, включающее в себя не только отдельные слова или их окончания, как обычно, а стихотворную строку целиком. Примером может служить двустишие-экспромт, приписываемое В. Маяковскому:

Седеет к октябрю сова,
Се деют когти Брюсова.

Хотя П. свидетельствует о сильно развитом языковом чутье и изощренном владении словом, практического значения она не имеет и используется преимущественно в шутливых двустишиях.

Б. Гончаров.

ПАРА́БОЛА — см. *Интеллектуализм в литературе; Притча* (во втором значении).

ПАРАДО́КС (от греч. parádoxon — неожиданный, резко противоречащий здравому смыслу, расходящийся с общепринятым мнением). П. в логике — рассуждение, приводящее к таким выводам, к-рые не могут быть отнесены ни к числу истинных, ни к числу ложных. Форма П. присуща иным пословицам (напр.: «Тише едешь — дальше будешь»). В лит-ре П. играет различную роль. В одних случаях он близок к афоризму, игре слов, каламбуру и служит выражению в острой форме, краткой и законченной, необычно толкуемых понятий и представлений в целях насмешки, разоблачения и т. п. Мастерами такого П. были О. Уайльд, А. Франс, Б. Шоу, в русской лит-ре — И. С. Тургенев. В художественной ткани произведения, когда П. включается в речь персонажа, он служит средством его характеристики (напр., тургеневского Рудина). Гораздо реже П. развертывается в целое самостоятельное произведение (напр., сочинение Руссо на тему «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов?», написанное на

конкурс, объявленный в 1750 г. Французской академией). В этом случае П. из сферы собственно поэтического языка переносится в область композиции. В этой связи говорят о парадоксальной ситуации.

У. Гуральник.

ПАРАЛЛЕЛИ́ЗМ (от греч. parállēlos — идущий рядом) — аналогия, сходство, общность характерных черт; однородное синтаксическое построение двух (и более) предложений (или частей их):

Твой ум глубок, что море.
Твой дух высок, что горы.
(В. Брюсов)

П. особенно характерен для произведений устного народного творчества (былин, песен, частушек, пословиц) и близких к ним по своим художественным особенностям литературных произведений («Песня про купца Калашникова» М. Ю. Лермонтова, «Кому на Руси жить хорошо» Н. А. Некрасова, «Василий Теркин» А. Т. Твардовского).

П. может иметь более широкий тематический характер по содержанию, напр. в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Тучки небесные — вечные странники».

Наиболее яркое и многообразное выражение П. получил в романтической поэзии нач. 19 в., когда пейзаж утратил свою описательность и приобрел лирически-эмоциональный характер. П. составляет композиционную основу многих стихотворений В. Вордсворта, И. Эйхендорфа, А. Шамиссо и даже целых циклов («Зимний путь» В. Мюллера). А. Н. Веселовский пользовался в этом случае термином «психический П.». В отличие от прямого П., различают П. отрицательный, в к-ром, однако, отрицанием подчеркивается не различие, а совпадение основных признаков сопоставляемых явлений:

Не стая воронов слеталась
На груды тлеющих костей,
За Волгой, ночью, вкруг огней
Удалых шайка собиралась.
(А. Пушкин)

П. Рощин.

ПАРАФРА́ЗА — см. *Перифраз.*

ПА́РНАЯ (смежная) **РИ́ФМА** — см. *Рифма.*

ПАРО́ДИЯ (от греч. parōdía — противопеснь) — вид сатирического произведения, целью к-рого служит осмеяние литературного направления, жанра, стиля, манеры писателя, отдельного произведения. П. может быть направлена против определенных особенностей литературных произведений — тематики, идейного содержания, особенностей сюжета, образов героев, композиции, языка. Основное ее средство — ироническое подражание осмеиваемому образцу, передача в гиперболизированном, шаржированном виде свойственных ему характерных черт, доведение их до абсурда, нелепости, чем и достигается сатирико-комический эффект. Это приводит к снижению стиля критикуемого явления, к-рое предстает в ироническом освещении. П. может быть средством борьбы против недостатков литературного творчества, моды, ложных художественных принципов. Осмеяние, однако, ведется с определенных позиций, противоположных позициям того направления, писателя, принципы к-рых отрицаются в П. П. тем более действительна, чем более верно в ней уловлены слабые стороны критикуемого явления. И наоборот. «Как скоро истинное достоинство задето — пародия неудачна» (Добролюбов Н. А., Полн. собр. соч., т. 2, М., 1935, с. 598). П. должна создаваться на высоком художественном уровне, «противопоставлять талант таланту» (там же). Существует два типа П.: юмористическая, близкая к комической стилизации и доброжелательно относящаяся к оригиналу, и сатирическая, противостоящая оригиналу, отрицающая его идейную и эстетическую сущность. П. следует отличать от *бурлеска* (см.) и *травести* (см.). Она всегда актуальна и остра, направлена против современных явлений лит-ры и редко против лит-ры прошлого. П. расцветает обычно в периоды литературной борьбы, в к-рой она выполняет важную роль, подчеркивая отжившие, устаревшие шаблоны и нормы. Так, широко известны П. романтиков против представителей классицизма, П. реалистов против романтиков и т. д. Родоначаль-

ником П. считают греческого писателя Гиппонакта (ум. в 530 г. до н. э.). Но, понятно, она возникла гораздо раньше. В фольклоре многих народов есть образцы П. П. известны во все периоды литературного развития. Древнегреческая поэма «Война мышей и лягушек» осмеивает героический эпос. Еврипид пародировал «Одиссею» Гомера («Циклоп»), Аристофан — трагедии Эсхила и Еврипида. Крупнейшие писатели мира обращались к П.: Шекспир, Сервантес, Лопе де Вега, Гёте, Шиллер, Гейне. В русской лит-ре остроумные и едкие П. писали А. С. Пушкин, Н. А. Добролюбов, Д. Д. Минаев, в советское время — А. Архангельский и др. Произведения многих писателей содержат в себе пародийные элементы (напр., произведения Б. Шоу, Б. Брехта, Ф. Дюрренматта).

Лит.: Русская стихотворная пародия (XVIII — нач. XX в.), Л., 1960; Морозов А., Пародия как литературный жанр. (К теории пародии), «Рус. лит-ра», 1960, № 1, с. 48—77; Безыменский А., О литературной пародии, «Вопр. лит-ры», 1961, № 8, с. 157—67.

Н. И. Кравцов.

ПАРТИЙНОСТЬ ЛИТЕРАТУРЫ — такое проявление ее классового характера, к-рое связано с высоким уровнем развития политической и идеологической борьбы, с выдвижением на историческую арену партий, отстаивающих интересы противоборствующих общественных сил. Коммунистическая партийность в различных областях деятельности, включая и художественное творчество, отвечает объективному ходу исторического процесса и в нашу эпоху представляет собой высшую форму народности, выражение коренных интересов народа. Если истинный смысл партийности буржуазной лит-ры не всегда четко осознается даже ее деятелями, а нередко и намеренно маскируется, выступая, напр., под видом «беспартийности», «внеклассовости», то борцы за коммунизм прямо и открыто провозглашают идею строгой партийности, сознательно и целеустремленно проводят ее в жизнь. Защита П. л. в немецкой обществ. мысли в период подготовки революции 1848 г. явилась выражением передовых для того времени эстетич. взглядов. Идею «партии народа» в лит-ре выдвинуло революционно-демократическое движение в России.

Пролетарское, коммунистическое понимание П. л. впервые нашло выражение во взглядах и практике основоположников марксизма. Неизменно отстаивая мысль об общественной активности писателя, К. Маркс и Ф. Энгельс считали важным направить эту активность в русло служения революционному делу. Существенно при этом, что борьба за четкость идейной позиции писателя сочеталась с высокой эстетической требовательностью и пристальным вниманием к закономерностям иск-ва. Декларативность, подменяющая полнокровные художественные образы, вызывала критическое отношение Маркса и Энгельса. Их теоретическое наследие содержит важные выводы относительно метода художественного изображения жизни в соответствии с интересами рабочего класса в «социалистическом тенденциозном романе», в революционной трагедии и пр. (см. *Тенденциозность*). Маркс и Энгельс учили писателей видеть историю и перспективу общественного развития глазами участников «битв воинствующего пролетариата».

Историческая заслуга всесторонней научной разработки идеи коммунистической партийности в новых исторических условиях принадлежит В. И. Ленину. В статье «Партийная организация и партийная литература» (1905) и в других ленинских работах выдвинут и обоснован четкий критерий партийности нашей лит-ры, указывающий на органическое единство свободы, широкой творческой инициативы писателей революционного рабочего класса и их сплоченности вокруг партии. Лит-ру, согласно этому критерию, можно назвать коммунистически-партийной в том случае, если субъективные устремления и возможности писателей и объективное значение их творчества отвечают как специфическим законам литературной деятельности, так и идеалам, программе, мировоззрению, единой воле и опыту авангарда тру-

дящихся, опыту международного революционного движения пролетариата, приумножают и обогащают этот опыт. Социалистическая лит-ра призвана и сама участвовать в формировании общественного мнения по важным вопросам; сознательно и добровольно идя намеченным партией курсом, она должна способствовать дальнейшему формированию и реализации этого курса. «Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата...» (Ленин В. И., Полн. собр. соч., т. 12, с. 104). Ленин отмечал, что революционная практика партии оказывает плодотворное воздействие на творческий труд литераторов, а этот труд в свою очередь воздействует на революционную работу. «Во сколько раз, — писал он Горькому, — выиграла бы и партийная работа... и литераторская работа, теснее связавшись с партийной, с систематическим, непрерывным воздействием на партию!» (там же, т. 47, с. 134). Залог боевой действенности революционного слова, выражающего объективные требования эпохи, Ленин видел в обеспечении нерасторжимого единства партийной организации и партийной лит-ры. При этом он тесно связывал с проведением политики Коммунистической партии задачи не только теоретической работы, агитации и пропаганды, но и «литературной критики, публицистики и художественного творчества» (там же, т. 47, с. 145), указывая на общность литературного дела с другими областями деятельности и в то же время учитывая все его своеобразие: «...литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата», здесь необходимо «обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию» (там же, т. 12, с. 101).

П. л. — объективная историческая закономерность литературного процесса. Она выражается в эстетическом своеобразии произведений, в основных особенностях их содержания и формы. Художественным методом иск-ва, проникнутого коммунистической партийностью, является социалистический реализм, получающий в ней стимулы и возможности для правдивого и целеустремленного воплощения действительности. Поскольку интересы рабочего класса и партии коммунистов отвечают прогрессивному ходу истории, коммунистическая партийность зовет к активному художественному познанию жизненного процесса, ведущего к развитию социалистического общества и к строительству коммунизма. Участие литераторов — членов партии и беспартийных — в борьбе народа за новое об-во, одухотворенность идеями и практикой партии помогают наиболее полному и разностороннему развитию их таланта, способствуют правдивому отражению и таких пластов действительности, в глубь к-рых писатели других направлений проникнуть не могли и не могут.

Коммунистическая партийность творчества наглядно проявляется в особом характере художественного обобщения, типизации характеров и обстоятельств. Во всяком художественном образе (от жизнеподобного до фантастического), при всей его живой целостности, подчеркиваются, выделяются черты, передающие те особенности, закономерности реальных явлений, к-рые в к.-л. отношении важны, существенны. Образы лит-ры, проникнутой ленинской партийностью, правдиво отражая действительность в ее противоречиях, ведущих тенденциях, в революционном развитии и перспективе, заостряют внимание прежде всего на том, что является объективно важным для борьбы и созидательной деятельности, к-рую ведет народ под руководством партии. Значительное место в лит-ре социалистического реализма занимают образ нового героя, убежденного борца за коммунистические идеалы, отображение исторической деятельности народа — сознательного творца истории — в типических обстоятельствах, во всей остроте социальных конфлик-

тов эпохи революции и строительства социализма. «Главная линия в развитии литературы и искусства, — сказано в Программе КПСС, — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и высокохудожественное отображение богатства и многообразия социалистической действительности, вдохновенное и яркое воспроизведение нового, подлинно коммунистического, и обличение всего того, что противодействует движению общества вперед». Вместе с тем и лит-ра социалистического реализма не ограничивает себя кругом заранее определенных тем, проблем, художественных задач; она содействует воспитанию всесторонне развитой, гармонической личности человека нового мира. Под этим углом зрения писатели и дают в своих произведениях эстетическую, идейно-эмоциональную оценку всему изображаемому, в современности и историческому прошлому. Цели классовой борьбы за бесклассовое об-во определяют в их творчестве диалектическое единство классового и общечеловеческого начал. Определенность позиции писателя, соотнесенность его творчества с политическими задачами социалистического об-ва не уравнивает и не сковывает творческие индивидуальности, а, наоборот, воспитывает и закаляет их, предоставляет им широкий простор для свободного самовыражения и художественных открытий. Небывало широкие созидательные задачи, к-рые ставит партия во всех областях жизни, направленные на благо народа, определяют задачи художественной лит-ры.

С разнообразием этих задач связано и разнообразие новаторских поисков в области содержания и художественных средств. Коммунистическая партийность предполагает широту и многогранность в постановке и художественном решении насущных проблем, в обращении к различным темам, жанрам, стилям в зависимости от различия писательских интересов и склонностей. Об этом убедительно свидетельствует опыт единой по идейной целенаправленности и в то же время богатой самобытными, оригинальными талантами многонациональной советской лит-ры, опыт ряда литератур социалистических стран.

Коммунистическая партийность открывает новые возможности для творчества по законам красоты, приносящего миллионам людей радость и вдохновение. В. И. Ленин назвал то «истинно прекрасное, чем богата мировая культура», «исходным пунктом для дальнейшего развития». Он говорил, что новый общественный строй «способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом» (Ленин В. И., О лит-ре и иск-ве, 4 изд., с. 663, 685). В лит-ре социалистического реализма это связано с утверждением коммунистического идеала, с расширением возможностей творческого воображения, способствующего активизации созидательной энергии народа, с обогащением сферы общеинтересного, с гармоничностью новой художественной концепции мира и человека. Критерий коммунистической партийности В. И. Ленин применял ко всей социалистической лит-ре, к великому социалистическому «механизму», объединяющему деятельность всех тех, чье участие в литературном деле проходит под знаком служения задачам народа и партии. Лит-ра, одухотворенная коммунистической партийностью, развивается в странах социалистического содружества и прокладывает себе дорогу в мире капитализма, находясь на переднем крае борьбы прогрессивной мировой культуры против всех реакционных идейных течений и тенденций.

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1—2, М., 1967; Ленин В. И., О лит-ре и иск-ве, 4 изд., М., 1969; В. И. Ленин и вопросы лит-ведения, М.—Л., 1961; В. И. Ленин и лит-ра, М., 1963; В. И. Ленин и иск-во, М., 1969; Наследие В. И. Ленина и наука о лит-ре, Л., 1969; Ленинское наследие и лит-ра XX века, М., 1969; Эстетическое наследие В. И. Ленина и проблемы иск-ва, М., 1971; В. И. Ленин и А. М. Горький, М., 1958; В. И. Ленин и А. В. Луначарский, М., 1971; В. И. Ленин и наука о лит-ре. Библиографический указатель. 1955—1968 гг., Л., 1970.

А. Г. Дубровин.

ПАСКВИЛЬ (от итал. pasquillo — статуя в Риме, на к-рой вывешивались сатирические стихи на злобу

дня) — произведение клеветнического характера, содержащее оскорбительные измышления, призванные унизить человека или скомпрометировать определенное социальное явление. П. в лит-ре — орудие реакции, к-рая бессильна противопоставить прогрессивному общественному движению свою положительную программу, конструктивное решение и прибегает поэтому к заведомо лживым нападкам против своих идейных противников с целью их дискредитации в общественном мнении. Так, напр., в России 60-х гг. 19 в. охранительная лит-ра пыталась развенчать революционно-демократическую идеологию, изображая ее носителей — «нигилистов» людьми беспринципными, морально нечистоплотными, невежественными и т. д. Пасквильный характер носили не только многочисленные публицистические выступления, но и нек-рые беллетристические сочинения, авторы к-рых стояли на консервативных, враждебных народно-освободительному движению позициях (напр., антинигилистический роман 60-х — нач. 70-х гг.). Художественная ценность подобного рода произведений, в частности т. н. антинигилистического романа, ничтожна. Пасквилянство — типичное качество современной антикоммунистической пропаганды.

У. Гуральник.

ПАСТИ́ЧЧО (от итал. pasticcio, букв. «паштет», переносное значение — смесь) — художественное произведение, составленное из отрывков других произведений одного или многих авторов; иногда такое сочетание преследует цель создать новое произведение. Близка к П. современная литературная композиция — монтаж из многих произведений одного или нескольких авторов по тематическому признаку. Однако в П. заложен и сатирический смысл, содержится элемент пародирования; поэтому П. часто связано с *пародией* (см.).

А. Головенченко.

ПАСТОРА́ЛЬ (от позднелат. pastoralis, франц. и итал. pastorale — пастушеский) — в широком значении слова форма буколической лит-ры (см. *Буколика*), посвященная жизни пастухов, напр. античный роман Лонга (3 в. н. э.) «Дафнис и Хлоя».

П. приобрела особое значение в новой европейской лит-ре на Западе в 16—17 вв., в России — в 18 в. От античной буколики, в частности от идиллий Феокрита, П. восприняла противопоставление развращенного города нравственно чистой деревне, интерес к миру чувств и быту небогатых людей. Одновременно П. усилила существовавший еще в античной буколике элемент условного и утвердила стилизацию простоты и безыскусственности. В П. условно все: эпоха — некий золотой век, свободный от социального неравенства и проистекающих отсюда зол; герои — чувствительный, нежный пастушок и целомудренная прелестная пастушка; условны их чрезмерно утонченные, благородные чувства, слезы от любви — единственного источника страданий, условен их «сладкий» труд и жизнь в шалаше, условны пастушеские атрибуты — милые овечки, песни, игра на свирели, плетение венков; условна вечно ясная, ласковая природа, сочувствующая влюбленным. Стихийный реализм античной буколики в П. исчезает совершенно. Распространенная сюжетная схема П. такова: любовь галантного пастуха к жестокосердной нимфе или пастушке, перипетии любви, безмерные страдания чувствительного сердца и непременно счастливый конец. Жанровые формы, воплотившие П., многообразны: *эклога* (см.), поэма, роман, драматическая П. и др. К 19 в. П. как особый вид буколики прекратила существование. В переносном смысле П. имеет несколько иронический оттенок как состояние нежности и тишины, однако с долей жеманства, манерности, приторной слащавости.

Лит. и тексты: Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1, М., 1957, с. 413—14; Хрестоматия по западноевропейской лит-ре XVII в., М., 1949; Хрестоматия по зарубежной лит-ре. Эпоха Возрождения, сост. Б. И. Пуришев, т. 1—2, М., 1962.

И. Шталь.

ПАСТОРЕ́ЛЛА, или пастурелла (от прованс. pastorelle или pastourelle, букв. «пастушка») — один из

жанров провансальской и французской т. н. куртуазной поэзии 12—14 вв.: небольшое лирическое произведение (обычно пять строф), содержащее сценку из крестьянской жизни, нередко в форме диалога. Преобладающий сюжет — отношения пастушки и рыцаря, описание крестьянского праздника или назидания старого пастуха.

Лит.: Шишмарев В., Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса, Париж, 1911.

В. Никонов.

ПАТЕРИ́К, или отечник (от греч. patēr — отец) — средневековый сборник назидательных новелл из жизни отшельников к.-н. местности (Египетский патерик, Синайский патерик, Римский патерик) или монастыря (Киево-Печерский патерик). Многие из них основаны на сказочных мотивах, анекдотах, своеобразно переплетенных с бытовыми сценами. Новелла Синайского патерика о старце Герасиме и льве была обработана Н. С. Лесковым. Пушкин восхищался «прелестью простоты и вымысла» Киево-Печерского патерика (письмо к П. А. Плетневу, 1831 г.).

Лит.: Еремин И., К истории древнерусской переводной повести, «Тр. ОДРЛ», 1936, т. 3; Буслаев Ф., История русской лит-ры, в. 2, М., 1905; Смирнов И., Синайский патерик в древнеславянском переводе, ч. 1—2, Сергиев-Посад, 1917; Шахматов А., Киево-Печерский патерик и Печерская летопись, «Изв. ОРЯС АН», 1897, т. 2, кн. 3; Абрамович Д., Исследование о Киево-Печерском патерике, СПБ, 1902; Гудзий Н. К., История древней русской лит-ры, 7 изд., М., 1966.

В. Кузьмина.

ПА́ФОС (от греч. páthos — страсть, чувство) — термин, пришедший в поэтику из теории красноречия. В художественной лит-ре П. — эмоциональное одушевление, страсть, к-рая пронизывает произведение (или его части) и сообщает ему единое дыхание, — то, что можно назвать душой произведения. В П. чувство и мысль художника составляют единое целое; в нем — ключ к идее произведения. «Поэтическая идея — это не силлогизм, не догмат, не правило, это живая страсть, это пафос» (В. Белинский).

П. немыслим без глубокой внутренней убежденности художника, к-рая заставила его взяться за перо. Так, гордость за свою советскую Родину, патриотический П. звучат в «Стихах о советском паспорте» В. Маяковского.

П. не всегда и не обязательно есть ярко выраженная эмоция; здесь с наибольшей наглядностью проявляется творческая индивидуальность художника. Многие рассказы Чехова, напр., написанные в соответствии с его творческими принципами, внешне бесстрастные, полны сдержанного «чеховского» П.

Наряду с достоверностью чувств и мыслей П. сообщает произведению живость и художественную убедительность, является условием его эмоционального воздействия на читателя.

Т. н. ложный П. появляется там, где сам автор не убежден в том, в чем пытается убедить других.

Лит.: Гегель, Соч., т. 12, М., 1938, с. 236—37; Белинский В., Полн. собр., соч. т. 8, М., 1955, с. 312—18.

Е. Аксенова.

ПА́УЗА (от греч. pāūsis — прекращение) — перерыв в звучании речи, служащий словоразделом. П. подразделяются на смысловые и ритмические. Смысловые П., появляясь в конце предложения или интонационного периода, определяют законченность этого речевого отрезка и характер его интонации — повествовательный, вопросительный, восклицательный. В стихе встречается еще один вид П. — постоянная (константная), заключающая строку. Вообще в стихе П. значительно больше, чем в прозе, что ведет к усилению интонационной самостоятельности слов и словосочетаний и свидетельствует о повышенной (по сравнению с прозой) эмоциональной напряженности речи. Особенно заметно это в стихах Маяковского, отмечавшего паузы делением стихотворной строки на графические:

Нет!
Не надо!
Разве молнии велишь
          не литься?
Нет!
  Не оковать язык грозы!

П., заканчивающая стихотворную строку, может не совпадать со смысловой; возникает т. н. перенос (*enjambement*, см.), чрезвычайно усиливающий эмоциональную напряженность речи. Ритмические П. являются элементами ритма. Это прежде всего цезура — П., стоящая после строго определенного слога (разного в разных размерах, напр. в пятистопном ямбе после четвертого слога, т. е. после второй стопы). Напр.:

Конь иногда ‖ сбивает седока,
Сын у отца ‖ не вечно в полной воле.
(А. Пушкин)

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

А. Карпов.

ПА́УЗНИК — см. *Дольник.*

ПЕА́Н (от греч. paián, paiē̃on, paiō̃n — пеан, целитель, спаситель). У Гомера П. — целитель бессмертных («Илиада», V, 401, 899). П. — жанровая форма древнегреческой лирики. Возник в древней Греции, связан с культом Аполлона. П. упоминается у Гомера как умилостивительная песнь при жертвоприношении Аполлону («Илиада», I, 472) и как победная песнь («Илиада», XXII, 331). К первой восходят П. как песнь хвалебная, благодарственная или взывающая о помощи к Аполлону, Артемиде или другим богам-покровителям, ко второй — П. как боевая песнь, исполнявшаяся при нападении на врагов и после победы. П. выявился и литературно оформился в Спарте в 7 в. до н. э. усилиями Фалета, родом с о-ва Крит, прибывшего по повелению оракула устроить в Спарте религиозные празднества. П. имел форму *гимна* (см.). На религиозных празднествах и торжественных церемониях исполнялся *хором* (см.) мальчиков или мужчин. Известны пеаны Алкмана (первая пол. 7 в. до н. э.), Вакхилида (первая пол. 5 в. до н. э.), Пиндара (конец 6 в. до н. э.) и других поэтов античной Греции.

Лит.: Латышев В. В., Очерк греческих древностей, ч. 2, СПБ, 1889; Круазе А. и М., История греческой лит-ры. Руководство для уч-ся и для самообразования, пер. с франц. В. С. Елисеевой, под ред. и с предисл. С. А. Жебелева, 2 изд., П., 1916; Радциг С. И., История древнегреческой лит-ры, 2 изд., М., 1959.

И. Шталь.

ПЕЙЗА́Ж (франц. paysage, от pays — страна, местность) — изображение картин природы, выполняющее в художественном произведении различные функции в зависимости от стиля и метода писателя. Если в творчестве классицистов и ранних просветителей П. занимал сравнительно скромное место, то сентименталисты изображают своих героев непременно на фоне природы, природы умиротворенной, благотворно действующей на душу. Таковы П. сентименталистов: Руссо, Б. де Сен-Пьера, Гёте («Страдания молодого Вертера», 1774), Карамзина («Письма русского путешественника», т. 1—2, 1884) и др. Природа у романтиков обычно неспокойна и соответствует бурным страстям героев (Байрон, Гюго, Гейне, Мицкевич и др.). П. часто выступает как существенный элемент *композиции* (см.). Гармоничная, благодатная природа противополагается кричащим противоречиям социальной жизни (А. Пушкин, «Деревня»; И. Тургенев, «Записки охотника»; Л. Толстой, «Люцерн»; Н. Некрасов, «Железная дорога»; А. Чехов, «Припадок»; В. Маяковский, «Блэк энд уайт»). П. может гармонировать с мировосприятием персонажа, помогая раскрыть его с большей полнотой (С. Есенин, «Синий туман, снеговое раздолье...»).

Лирический П. может живописать смену настроений героя. Таковы «Метель» и «Весна» С. Есенина. В «Песне о Буревестнике» М. Горького П. символический, где буря — это сама революция, призыв к ней. П. тесно связан с характером авторской речи, образом повествователя.

Е. Аксенова.

ПЕНТА́МЕТР (от греч. pentámetros — пятимерник) — в античном стихосложении дактилический стих, образованный удвоением первого полустишия *гекзаметра* (см.) и состоящий, т. о., из $2\frac{1}{2}+2\frac{1}{2}$ дактилических стоп (отсюда название). Полустишия разделены цезурой; замена дактилей

спондеями допускается лишь в первом полустишии. Схема:

— ◡ ◡̄ — ◡ ◡̄ — // — ◡ ◡ — ◡ ◡ —.

Употреблялся только в чередовании с гекзаметром (т. н. элегический дистих) и в этом виде был основным размером античных элегий и эпиграмм. Пример силлабо-тонической передачи элегического дистиха (второй стих — П.):

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

(А. С. Пушкин, На перевод Илиады)

М. Гаспаров.

ПЕÓН, или пэ́ан — в античном стихосложении стопа количеством в пять *мор* (см.), состоящая из одного долгого и трех кратких слогов; имела четыре вида:

—◡◡◡, ◡—◡◡, ◡◡—◡, ◡◡◡—;

употреблялась почти исключительно как замена других пятидольных стоп — бакхия и кретика (см. *Античное стихосложение*). В силлабо-тоническом стихосложении иногда термин «П.» применяется для обозначения пары стоп ямба или хорея с пропуском ударения на одной из них. Различают П. 1, 2, 3, 4 — по месту ударения. Примеры:

«Убив на поединке друга...» (П. второй),
«До двадцати восьми годов...» (П. четвертый) — в ямбе;
«Слушать так душе отрадно» (П. первый),
«Пирогами да вином» (П. третий) — в хорее.

М. Гаспаров.

ПЕРЕВЁРТЕНЬ — см. *Палиндром.*

ПЕРЕКРЁСТНАЯ РИ́ФМА — см. *Рифма.*

ПЕРЕНÓС — см. *Enjambement.*

ПЕРЕСКÁЗ — устное или письменное изложение к.-н. текста, широко используется в процессе анализа литературного произведения, являясь одним из способов раскрытия основной мысли автора, развития сюжета и характеров, особенностей индивидуального стиля писателя.

Белинский, часто использовавший прием П., следующим образом характеризует его значение: «Мы хотели, чтобы в нашем изложении содержания романа видны были и характеры действующих лиц и сохранена была внутренняя жизненность рассказа, равно как и его колорит, а этого невозможно было сделать, показав один скелет содержания или его отвлеченную мысль» (Полн. собр. соч., т. 4, М., 1954, с. 218).

П. имеет большое значение в методике лит-ры как прием развития устной и письменной речи учащихся. П. помогает учащимся более глубоко усвоить содержание прочитанного, обогащает их лексику и фразеологию, оказывает большое влияние на культуру их устных и письменных высказываний.

Вместе с тем П. в критике всегда должен быть подчинен задаче анализа произведения, служить аргументом в ходе мысли самого критика, быть мотивированным именно им. В противном случае П. становится уже недостатком, свидетельством того, что нечеткость мысли самого критика маскируется изложением изучаемого текста, описанием, подменяющим анализ, поскольку читателю, знающему текст, П. не может дать ничего нового, а незнающему не может заменить текста.

Н. Молдавская.

ПЕРИПЕТИ́Я (от греч. peripéteia — внезапный поворот) — неожиданные повороты, осложнения, резкие изменения в развертывании событий, сюжета литературного произведения, в судьбе драматического героя. Термин первоначально возник в древнегреческой поэтике. По определению Аристотеля, П. — это «превращение действия в его противоположность», один из важных элементов усложнения действия. Примером подобного рода П. служит трагедия «Царь Эдип» Софокла, в к-рой пастух, открывший Эдипу его происхождение и тем самым рассеявший его страх, добивается своим разоблачением противоположного эффекта.

П. может носить не только трагический или драматический характер. П. может служить разрядке драматизма сюжета, поворота к лучшему (эпизод с внезапным переходом Мортимера на сторону Марии Стюарт

в одноименной трагедии Шиллера и др.). Совершенно иной характер П. приобретает в произведениях комического характера, где она играет роль своего рода qui pro quo (лат., букв. «кто вместо кого») — недоразумения, заключающегося в том, что одно лицо, понятие или вещь приняты за другие.

А. Чернышев.

ПЕРИ́ОД (от греч. períodos — обход) — в риторике пространное сложноподчиненное предложение, отличающееся полнотой развертывания мысли и законченностью интонации. Полнота мысли достигается включением второстепенных предложений, всесторонне освещающих содержание главного предложения (по схеме: «кто? что? где? какими средствами? почему? как? когда?»). Законченность интонации достигается тем, что синтаксическая конструкция, открывающаяся в начале П., замыкается лишь в его конце, а все остальные придаточные предложения и обороты вставляются в нее, как в рамку, своим нагнетанием усиливая ожидание связующего конца фразы. Длина П. не должна превосходить объема дыхания; мелодия голоса членит П. на восходящую часть (протасис) и нисходящую (аподосис); паузы членят П. на несколько *колонов* (см.), обычно не более четырех. Периодическое построение речи обычно разрабатывается в период становления национального литературного языка (4 в. до н. э. — в Греции, 1 в. до н. э. — в Риме, 17 в. — во Франции, 18 в. — в России и пр.). Пример прозаического П. (Цицерон, «За поэта Архия» — начало речи, пер. С. П. Кондратьева): «Если я обладаю, почтенные судьи, хоть немного природным талантом, — а я сам сознаю, насколько он мал и ничтожен; если есть во мне навык к речам, — а здесь, сознаюсь, я кое-что уже сделал; если есть для общественных дел и польза и смысл от занятий моих над творениями мысли и слова, от научной их проработки, — и тут о себе скажу откровенно, что в течение всей моей жизни я неустанно над этим трудился, — так вот, в благодарность за все, чем я теперь обладаю, вправе потребовать здесь от меня, можно сказать, по законному праву, защиты вот этот Лициний». Отличным примером стихотворного П. может служить произведение М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...».

М. Гаспаров.

ПЕРИФРА́З (греч. períphrasis, от peri — вокруг, около и phrádzo — говорю) — один из *тропов* (см.), в к-ром название предмета, человека, явления заменяется указанием на его признаки, как правило, наиболее характерные, усиливающие изобразительность речи. Напр.: «царь птиц» — вместо «орел».

Е. Аксенова.

ПЕРСОНА́Ж (франц. personnage, от лат. persona — личность, лицо) — действующее лицо драмы, романа, повести и других художественных произведений. Термин «П.» чаще употребляется применительно к второстепенным действующим лицам.

А. Чернышев.

ПЕРСОНИФИКА́ЦИЯ (от лат. persona — лицо и facio — делаю) — уподобление неодушевленных предметов или явлений природы предметам одушевленным.

П., особенно ее частный случай — *антропоморфизм* (см.), неизменно присутствует в народном эпосе, в сказках, баснях, притчах и т. д. Как одно из действенных средств художественной выразительности П. широко используется в художественной лит-ре, особенно в поэтической речи:

Зарницы вздымали рога по-оленьи,
И с сена вставали и ели из рук...
(Б. Пастернак)

Своими горькими слезами
Над нами плакала весна...
(А. Блок)

Е. Аксенова.

ПЕ́СНЯ — музыкально-поэтический вид иск-ва. Следует различать фольклорную П. и П. как жанр письменной поэзии. В традиционном фольклоре текст П. и ее мелодия создавались одновременно. Литературная П. служила лишь основой для после-

дующих, часто различных музыкальных обработок.

1) Народная П. — один из древнейших поэтических жанров, может быть эпической, лирической, лиро-эпической и лиро-драматической. Для эпических П. (напр., русских былин, украинских дум, гайдуцких и юнацких П. южных славян, испанских романсеро) характерна развитая повествовательность. В традиционных лирических П. повествовательное начало развито довольно слабо. Их главное назначение не в изображении тех или иных событий, а в выражении к ним определенного идейно-эмоционального отношения. Различные жанры народной лирики отличаются друг от друга характером выражаемых эмоций; ср., напр. *заклинания* (см.), величания и шуточные П. традиционного русского фольклора. Лиро-эпическими являются народные *баллады* (см.) и причитания. В этих песенных жанрах развернутое повествование сочетается с сильным эмоциональным звучанием. Примером лиро-драматических жанров являются хороводные и игровые П. Содержание этих П. разыгрывается. В зависимости от условий бытования народные П. делятся на обрядовые и необрядовые. Календарные обряды сопровождали *колядки* (см.), подблюдные, масленичные П., веснянки, купальские, жатвенные, дожиночные и помочные П. Главное назначение календарных П. — оказать желаемое воздействие на природу, вызвать хороший урожай. П. семейно-бытового обряда сопровождали наиболее знаменательные моменты в жизни человека. Необрядовые П. исполнялись в самых различных условиях, в любое время года. Их содержание претерпело значительные исторические изменения. Примером могут служить необрядовые русские П. До 17 в. П. создавались преимущественно в крестьянской среде. Большинство этих П. имело бытовое содержание. В 17—18 вв. создаются русские и украинские песни-*канты* (см.). Вначале канты имели религиозное содержание, затем появились канты любовные, шуточные, застольные и поздравительные. Канты исполнялись без сопровождения инструментов. С 18 в. возникают солдатские и рабочие П., в к-рых преобладающее место занимает социальная тематика. Во второй половине 19 — нач. 20 в. получает распространение городская П. бытового содержания — мещанский *романс* (см.). В периоды больших политических кризисов, на гребне народных движений П. возникала как выражение сокровенных чаяний трудовых масс. Массовая П. отражала все стадии Великой французской революции, сопровождала классовые бои 19 и 20 вв. В послеоктябрьский период создаются П., в к-рых нашли отражение героическая история советского народа, мысли и чувства советского человека.

2) Выдающееся значение приобрели песенные жанры в лит-ре. Так, уже поэты древней Греции (7—5 вв. до н. э.) разрабатывают тематику культовых, застольных, свадебных и любовных П., пишут песни-*элегии* (см.) разнообразной тематики, сочиняют песни-*гимны* (см.) в честь богов и победителей на состязаниях. В эпоху средневековья (12—13 вв.) провансальские трубадуры создают такие стихотворно-песенные формы, как *канцона* (см.), альба, *рондо* (см.), тенцона, *сирвента* (см.), серенада и *баллада* (см.). Балладой в это время назывались П. любовного содержания с обязательным рефреном; сама любовь при этом чаще всего представала как рыцарское преклонение перед дамой. И в П. провансальских трубадуров, и у французских труверов и немецких миннезингеров сталкиваются две песенные традиции: куртуазная, весьма условная, подчиненная принятым в то время канонам, и народная, фольклорная, наиболее полно передающая человеческие чувства.

В эпоху Возрождения П. не получила большого развития; в период господства классицизма ей было отведено весьма скромное место в иерархии жанров. Только в конце 18 в., после утверждения принципов *сентиментализма* (см.), П. приобрела новое значение. Выдвинулись такие мастера литературной песни, как

Р. Бернс. В Германии крупную роль в развитии песенного жанра сыграла деятельность Гердера по пропаганде народной песни. Расцвет П. в европейской поэзии связан с Великой французской революцией и последовавшей за ней эпохой *романтизма* (см.). Весьма значителен вклад немецких поэтов-романтиков: Г. Гейне, В. Мюллера, А. Шамиссо, И. Эйхендорфа и др. На их тексты была написана музыка выдающимися композиторами Шубертом, Шуманом и др. Особенно примечательны песенные циклы («Зимний путь» В. Мюллера — Ф. Шуберта, «Любовь и жизнь женщины» А. Шамиссо — Ф. Шумана). Полная драматизма политическая история Франции нашла отражение в творчестве многих поэтов-песенников — от П.-Ж. Беранже до Э. Потье. Революционные события 1848 г. в Германии, Венгрии, Италии и др. странах вызвали к жизни боевую политическую песню Петефи, Гервега и других поэтов. Традиции революционной П. были умножены и обогащены в П. 20 в. Вайнерта, Брехта, Бехера, Гильена, испанских поэтов периода гражданской войны 1936—38 гг.; П. стала одним из ведущих жанров поэзии Сопротивления во время второй мировой войны. Многообразная по тематике, П. отражает разные грани социалистической действительности в поэзии стран народной демократии. В конце 18 в. — первой половине 19 в. жанр П. развивается в русской лит-ре. Главная заслуга в разработке этого жанра принадлежит А. В. Кольцову. В связи с развитием реализма, усилением общественного звучания лит-ры в ней создаются жанры социально-политической песни, сатиры и *памфлета* (см.). В этой связи показательными являются песни Н. А. Некрасова, а на Украине — Т. Г. Шевченко. В период пролетарского революционного движения большое значение приобретает революционная гимническая П. Особенно большую популярность в народе имели наряду с «Интернационалом» Эжена Потье «Варшавянка» Г. М. Кржижановского и «Смело, товарищи, в ногу!» Л. П. Радина. Советская поэзия в разработке песенных жанров развивает лучшие фольклорные и литературные традиции прошлого. Будучи широко распространенными в народе, песни Д. Бедного, Н. Н. Асеева, С. Я. Алымова, В. И. Лебедева-Кумача, В. М. Гусева, М. В. Исаковского, Е. А. Долматовского, М. А. Светлова, М. Матусовского, А. Суркова и мн. др. советских поэтов получили название массовых П.

Лит.: Песни первой французской революции, М., 1934; Овсянников А., Великая французская революция в песнях современников, 2 изд., П., 1922; Бочаров А., Советская массовая песня, М., 1956; Русские народные песни, сост., вступ. ст. и прим. А. М. Новиковой, М., 1957; Народные лирические песни, вступ. ст., подгот. текста и прим. В. Я. Проппа, 2 изд., Л., 1961; Колпакова Н., Русская народная бытовая песня, М.—Л., 1962; Русская народная песня. Библиографический указатель. 1735—1945 гг., сост. В. М. Сидельников, М., 1962; Великовский С., Поэты французских революций 1789—1848, М., 1963; Обломиевский Д., Лит-ра французской революции 1789—1794 гг. (гл. 6 — Революционно-массовые песни), М., 1963; Песни и романсы русских поэтов, вступ. ст., подгот. текста и прим. В. Е. Гусева, 2 изд., М.—Л., 1965; Лазутин С., Русские народные песни, М., 1965; Васина-Гроссман В., Романтическая песня XIX в., М., 1966.

С. Лазутин.

ПИЙТ, или пийта (от греч. poiētḗs — поэт) — устар., так называли поэта в 17—18 вв. и нач. 19 в. в России и на Украине: «Пиит и богач», «Пиит и разбойник» (1781—82) А. Сумарокова, «Пиит и эхо» (1813) А. А. Дельвига.

А. Головенченко.

ПИЙТИКА — устар., то же, что *поэтика.*

ПИРРИХИЙ (от греч. pyrríchios, от pyrríchē — военная пляска) — в античном стихосложении стопа из двух кратких слогов (◡ ◡). В силлабо-тоническом стихосложении П. условно называется замена стопы ямба или хорея стопой из двух безударных слогов, точнее — пропуск ударения на ритмически сильном слоге в ямбе и хорее:

«Й лўчше вы̆думать не мог...»,
«Три дӗвйцы̆ по̆д окном...»

На разных местах стиха ударение пропускается с разной частотой,

в зависимости от ритмических свойств языка (длина слов, место ударения в словах). В русском ямбе и хорее на последней стопе ударение не пропускается никогда (см. *Константа*), на предпоследней — очень часто, на третьей с конца — опять реже, на четвертой с конца — опять чаще и т. д.; образуя, т. о., как бы чередование «частоударных» и «редкоударных» стоп — волну вторичного ритма, сильную в конце стиха и затухающую к началу. Эта основная ритмическая волна, начинающаяся от константы, может в цезурованном стихе дополняться второстепенной ритмической волной, начинающейся от цезуры. Пример отчетливого чередования П. и полноударных стоп в пятистопном ямбе:

Утешится безмолвная печаль,
И резвая задумается радость;
(А. Пушкин)

в шестистопном ямбе:

Свободой новою воздвигнутый закон,
Под гильотиною Версаль и Трианон...
(А. Пушкин)

М. Гаспаров.

ПЛАГИА́Т (от лат. plagio — похищаю) — литературное воровство, заключающееся в опубликовании под своим именем чужого произведения или его части.

Незначительные текстуальные изменения, произведенные с целью маскировки факта заимствования, не освобождают лицо, совершившее П., от уголовного преследования, предусмотренного советским законодательством.

Е. Аксенова.

ПЛА́ЧИ — обрядовые поэтические произведения, связанные со свадебным обрядом, оплакиванием покойника и проводами рекрута. Причет — один из основных видов русской свадебной поэзии, придающий, особенно в северном обряде, глубоко эмоциональную драматическую окраску всему обряду. Лиро-эпические северные свадебные причеты были строго приурочены к определенным моментам обряда: сговору, запою, приезду жениха, посещению бани и т. д. Лирический южный плач легко переносился из одного действия свадебной драмы в другое. Особенно большую роль причеты играли во время девичника при прощании невесты с девичеством, с «красной красотой». Одна из основных тем свадебного причета — противопоставление своей и чужой семьи, изображение тяжелой женской доли.

В похоронных причетах отразились представления наших предков о смерти и загробной жизни. Оплакивание покойников имело место в той или иной форме у всех народов мира. Русские похоронные П. исполнялись как родственниками покойника, так и профессиональными вопленицами. Они импровизировались и вместе с тем складывались по определенному стандарту, в них использовались традиционные поэтические формулы.

К похоронным причетам близки во многом и рекрутские причеты, в к-рых выступает облик матери или жены, провожающей кормильца семьи в дальнюю дорогу. Рекрутчина изображалась в этих П. как страшное бедствие. Рекрутский П. — яркий исторический документ прошлого.

Свадебные, похоронные и рекрутские П. были широко распространенным бытовым явлением в дореволюционной России. Мастера этого жанра искусно сочетали традицию со своим индивидуальным творчеством, поэтической импровизацией. Наивысшего своего расцвета П. достиг в творчестве знаменитой олонецкой вопленицы Ирины Федосовой (1831—99), от к-рой было записано свыше тридцати тысяч стихов похоронных, рекрутских и свадебных причетов.

Лит.: Чистова Б. и Чистов К., Причитания, Л., 1960.

Э. Померанцева.

ПЛЕОНА́ЗМ (от греч. pleonasmós — излишество) — повторение однородных слов и оборотов («Я плачу, слезы лью, рыдаю, слезами исхожу, стенаю», «Горьким смехом моим посмеюся» и пр.), имеющее различные стилистические функции в зависимости от контекста.

Л. Иванов.

ПЛЯСОВЫ́Е ПЕ́СНИ — песни быстрого темпа исполнения, под к-рые

происходит пляска. Для П. п. свойственна речитативная скороговорка, построенная на характерных речевых интонациях. Стих П. п. всегда ритмически четок и имеет хореическую основу. Наиболее древними являются П. п. типа «Камаринской» (шестистопный хорей, парная рифма). Напр.:

Осердился мой милый друг на меня;
Он седлает своего доброго коня,
Соезжает со широкого двора:
— Прости, милая, хорошая моя.

П. п. своеобразны по своей композиции. В них, как правило, нет единого развитого сюжета. Содержание П. п. «наборное»: отдельные их мотивы и образы объединяются между собой не на основе единства темы и повествования, а по принципу образно-поэтической ассоциации. В зависимости от хода пляски сопровождающие ее песни могут сокращаться или увеличиваться, утрачивать старые двустишия или приобретать новые.

Содержание большинства П. п. веселое, задорное. В них, как правило, мы находим комические ситуации и юмористические образы. Их обязательный признак — шутка. Однако начиная с 18 в. в ритме П. п. создаются и нек-рые серьезные бурлацкие, солдатские и рабочие песни, в к-рых рассказывается о тяжестях народной жизни. Но и эти песни носят жизнеутверждающий характер: в них простой человек юмористически возвышается над всевозможными житейскими трудностями.

Особой разновидностью П. п. являются плясовые *частушки* (см.), к-рые, как правило, очень широко употребляются в народе во время пляски. Плясовые частушки, как и П. п., имеют частый ритм, произносятся полуговорком. Содержание плясовых частушек может быть самым разнообразным, но они всегда имеют юмористическую окраску. Нередко темой плясовых частушек является сама пляска. Пример:

Пойду плясать,
Головой качну,
Потом синими глазами
Завлекать начну.

С. Лазутин.

ПОБА́СКА — краткий забавный занимательный рассказ. Побасенками в народе называют короткие бытовые сказки, анекдоты, небылицы.

В настоящее время термин этот как в науке, так и в бытовой речи встречается редко и большей частью в ироническом значении, близком к слову «враки».

Э. Померанцева.

ПОВЕСТВОВА́ТЕЛЬ — см. *Образ автора.*

ПОВЕСТЬ — эпический прозаический жанр. Существует два весьма различных понимания термина «П.». С одной стороны, под П. понимают среднюю (по объему и охвату жизни) форму эпической прозы, к-рая меньше *романа* (см.), но больше *новеллы* (см.). Объем произведения в данном случае не является чисто внешней, формальной характеристикой, ибо сжатость П. (в сравнении с романом) обусловлена тем, что она охватывает определенную цепь эпизодов, а роман создает всестороннюю картину целого жизненного уклада, развертывая сложное и завершенное в себе действие. Менее убедительно нередко встречающееся иное разграничение: новелла (или рассказ) отражает одно событие из жизни героя, П. — ряд событий, роман — целую жизнь. Есть новеллы (напр., чеховский «Ионыч»), охватывающие, в сущности, целую жизнь, и есть романы, построенные на одном событии (еще чаще — изображающие всего один день из жизни героя, такие, как «Время, вперед!» Катаева или «Улисс» Джойса). Стоит отметить, что и простое разделение новеллы, П. и романа на основе их объема нередко оказывается проблематичным. Так, пушкинские «Повести Белкина» по объему и охвату событий следовало бы скорее назвать новеллами; в то же время Горький назвал П. громадное эпическое полотно «Жизнь Клима Самгина», к-рое по объему превышает почти все русские романы.

Другое понимание термина «П.» разделяет П. и роман не просто как разные по объему формы прозы, но как формы, имеющие существенное жанровое своеобразие. Так разли-

чаются эти формы и в других европейских лит-рах: Roman (роман) и Erzählung (повесть) — в немецкой; novel (роман) и story (повесть) — в английской. П. — это древнейший жанр русской лит-ры (ср. «Повесть временных лет», «Повесть о нашествии Батыя на Рязань» и т. п.). Роман зарождается на Руси лишь в 17—18 вв. (как и новелла). П., подобно рассказу, нередко принимает форму как бы устного рассказывания, стремится в буквальном смысле слова «поведать», а не «изобразить», в объективной, «безличной» манере. Именно таковы «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя, «Первая любовь», «Степной король Лир» Тургенева, «Очарованный странник» и «Левша» Лескова, «Крейцерова соната» Толстого, «Моя жизнь» Чехова и т. п. С другой стороны, П. тяготеет к хронике, она в сравнении с романом часто более спокойна, эпична, нетороплива. Типичными П. в силу своей хроникальности являются автобиографические произведения С. Аксакова, Л. Толстого, Горького, О'Кейси, Ш. Андерсона. Впрочем, следует отметить, что изложенное понимание термина не исключает представления о П. как о средней форме эпической прозы, ибо хроникальная природа П., не имеющей того сложного, напряженного и законченного сюжетного узла, к-рый характерен для романа, обычно ограничивает ее объем, не позволяет ей развернуться до широких размеров романического жанра. «Жизнь Клима Самгина», хотя в ней есть многие существенные признаки П., все же должна быть скорее отнесена к жанру прозаической *эпопеи* (см.), к-рая как бы синтезирует черты романа и П. (в частности, и в древнем значении этого слова).

Т. о., есть возможность объединить, связать два различных понимания П. — как средней формы эпической прозы и как особой жанровой формы.

Лит.: Белинский В. Г., Разделение поэзии на роды и виды, Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954; его же, О русской повести и повестях г. Гоголя, там же, т. 1, М., 1953; Фишер В., Повесть и роман у Тургенева, в сб.: Творчество Тургенева, М., 1920; Пиксанов Н. К., Старорусская повесть, М.—П., 1923; Берковский Н. Л., О «Повестях Белкина», в его кн.: Статьи о лит-ре, М.—Л., 1962.

В. Кожинов.

ПОВТО́Р ЗВУКОВО́Й — см. *Звуковой повтор*.

ПОГОВО́РКА — широко распространенное выражение, образно определяющее к.-л. жизненное явление и дающее ему эмоционально-экспрессивную оценку: «надоел как горькая редька» — выражение досады; «свалился как снег на го́лову» — выражение неодобрения или недоумения по поводу к.-л. внезапности и пр. При сходстве с *пословицей* (см.) в эмоциональной насыщенности П. отличается от нее своей функцией, со всей очевидностью обнаруживаемой в речи. П. всегда является частью суждения, тогда как пословица существует в речи на правах целого суждения. Напр., изречение «легко чужими руками жар загребать» как форма обобщенного выражения мысли и как самостоятельное суждение является пословицей, но в приложении к кому-либо, как характеристика — мол, он любит чужими руками жар загребать — выступает как П. В данном случае это выражение лишено обобщенного широкого смысла, оно часть суждения о конкретном лице. Обычно П. отличается от пословицы своей конкретной темой, образом и формой.

Возникновение П. связано с появлением в речи устойчивых образных выражений, к-рые применяются по принципу аналогии к ряду сходных явлений. Аналогии в П. сродни тем, к-рые имели место при развитии многозначности слов-понятий. На этой основе сохраняется известная связь П. с разнообразными формами и видами речевой фразеологии. П. подчеркивает сравнение или уподобление, к-рое только слабо ощущается в обычных фразеологических единицах. П. удерживает свежесть сопоставления элементов сравнения.

В структурном отношении П. являет собой образ, определяющий либо лицо: «свинья под дубом» — неблагодарный; «не из храброго десятка» — трус; «ни пава ни ворона» — отсутствие в человеке определенности

и пр., либо **д е й с т в и е**: «свистеть себе в кулак», «отправился к черту на кулички», «не лезет за словом в карман» и пр., либо **о б с т о я т е л ь с т в а** действия: «когда рак на горе свистнет», «после дождичка в четверг» (о времени), «семь верст и все лесом» (обстоятельства места) и пр. Содержание П. определяет ее место в суждении-предложении как грамматического компонента; она выступает в роли подлежащего, сказуемого, дополнения и обстоятельств.

Лит. и сборники: Д а л ь В., Пословицы русского народа, М., 1957; М и х е л ь с о н М., Меткие и ходячие слова, СПБ, 1894; е г о ж е, Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний, т. 1—2 [СПБ, 1903—04]; Р ы б н и к о в а М. А., Русские пословицы и поговорки, М., 1961.
Исследования: П о т е б н я А., Из лекций по теории словесности. Басня, пословица, поговорка, 3 изд., Х., 1930; А н и к и н В. П., Мудрость народов. Вступ. ст. в сб.: Пословицы и поговорки народов Востока, М., 1961, с. 7—20; Ж и г у л е в А., Из истории изучения и собирания пословиц и поговорок, в кн.: Русские народные пословицы и поговорки, сост. А. М. Жигулев, М., 1965, с.297—347; П е р м я к о в Г. Л., От поговорки до сказки, М., 1970.

В. Аникин.

ПОЛИСИНДЕТОН — см. *Многосоюзие*.

ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЙ ГЕРОЙ. Лит-ра наряду с познавательными задачами и неразрывно с ними решает задачи эстетические, т. е. осмысляет действительность в свете общественных идеалов своего времени, конкретизированных применительно к реальной человеческой деятельности, осуществимых в живом человеческом опыте. Отсюда в ней особенное значение приобретает раскрытие *эстетического идеала* (см.) в его конкретном носителе, в образе человека, в П. г., духовный строй и общественное поведение к-рого являются в той или иной мере примером осуществления в конкретной жизненной обстановке того или иного круга эстетических идеалов.

П. г. в принципе — это выразитель передовых тенденций своего времени (с т. з. той или иной общественно-исторической среды — группы, класса, народа, в зависимости от исторических условий), на примере к-рого лит-ра раскрывает задачи и цели общественного развития и пути их достижения в человеческой практике. Образы эпических богатырей — Прометея, Геракла, Ильи Муромца, Давида Сасунского, Зигфрида и др. — уже могут служить примером П. г. в народном сознании на определенных стадиях общественного развития. Огромное воспитательное значение образа П. г. основано на том, что он выражает передовые тенденции своего времени и служит примером борьбы за них.

Конечно, писатель может и неверно понимать задачи своего времени и пытаться создать образ П. г., им не отвечающего. Но ложность таких образов доказывается самим ходом исторического процесса. Остаются в памяти народа, живут в ней веками лишь те образы П. г., в к-рых уловлены интересы народа, воплощены реальные задачи исторического процесса.

Историческое развитие общества, естественно, меняет общественные идеалы, сменяют друг друга и образы П. г., связанных именно со своей эпохой. Образ П. г. глубоко историчен. Герои античной лит-ры отражают чисто мифологические представления эпохи. Моральный подвиг героя можно понять, только учитывая особенности мышления и нравы эпохи (напр., царь Эдип или Антигона у Софокла).

Средние века рисовали П. г. в свете идеалов рыцарской доблести и вассальной верности («Песнь о Роланде»).

Эпоха Возрождения выдвинула героя-гуманиста, воплощающего высокое представление о человеческом призвании. Для П. г. Шекспира или Сервантеса главным является общечеловеческое содержание их помыслов и деяний.

П. г. 18 в. — воплощение разума или «естественной природы». Западноевропейские лит-ры эпохи Просвещения поражают богатой галереей П. г. — от Робинзона Крузо до Фигаро, Карла Моора и Фауста. В этом плане критический реализм 19 в. на Западе существенно уступает реализму Просвещения.

Самобытна история П. г. в русской лит-ре. Игорь и Буй тур Всеволод в «Слове о полку Игореве»; Путешественник, отстаивающий придавленное крепостническим гнетом крестьянство, в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, Татьяна Ларина Пушкина, купец Калашников Лермонтова, Тарас Бульба Гоголя, образы крестьян в поэмах Некрасова («Мороз — Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо») и образ Добролюбова в его же стихотворении «Памяти Добролюбова», Рахметов Чернышевского — все это примеры образов П. г., создававшихся в процессе развития русской лит-ры. Каждый из них исторически неповторим, связан со своей эпохой, но вместе с тем близок и нашему времени в той мере, в какой закрепленный в них народный опыт участвует в воспитании характера нашего современника, поскольку складывающийся в более поздние исторические периоды тип человека не отрицает предшествующие, а вбирает в себя наиболее ценное в них. В дни Великой Отечественной войны живо звучали имена Александра Невского и Дмитрия Донского, Минина и Пожарского, Суворова и Кутузова. Понятно, что речь шла о наиболее общих их чертах, связанных и с современным представлением о величии духа, проявленного в борьбе за Родину, о чувстве высокого патриотизма, складывающегося, по выражению Ленина, тысячелетиями. Понятие П. г. иногда в нашей критике отождествляли с понятием «идеальный герой», что, однако, не нашло поддержки.

В иск-ве результат неотделим от процесса, образ живет во всей полноте его проявлений в произведении, рисующем сложный и противоречивый процесс его становления, формирования, развития, его историю, путь к превращению личности в носителя идеала. Этот путь содержит в себе конкретный человеческий опыт, позволяющий читателю понять, что он доступен и ему в реальных жизненных обстоятельствах. Изображение же идеального героя в готовом, так сказать, его виде, минуя трудный путь его борьбы с самим собой и с окружающими за то, чтобы достичь осуществления идеала, по сути дела ослабляет его воспитательное значение, лишает его исторической определенности, реальной связи с жизнью. Значимость П. г. определяется его жизненностью, богатством его связей с действительностью, к-рая его формирует. Поэтому идеальный герой, сведенный как бы к итогу представлений о том, каким должен быть П. г., превращается в схему, теряет художественную силу.

Историчность П. г. предполагает, что на каждом этапе развития лит-ры он обретает новые черты и качества, ставит перед собой новые исторические цели.

Естественно, что лит-ра социалистического реализма по-новому решает вопрос о П. г. Конечно, понятие образа П. г. не сводится к представлению об одном-единственном типе человека. Многообразие общественных целей, сложность жизненных отношений обусловливают появление в лит-ре самых различных типов П. г., в к-рых выражаются те или иные стороны передовых тенденций жизненного процесса в целом, т. е. таких сторон человеческого характера, к-рые в данных общественных условиях являются наиболее ценными. Характер и многообразие этих задач и определяют круг П. г. того или иного периода.

Новизна и вместе с тем особо благоприятные условия для развития человеческой личности, к-рые несут в себе социалистические общественные отношения, проявляются в самом качестве и исключительном многообразии галереи образов лит-ры социалистического реализма, а также в ее многогеройности, в том смысле, что и в пределах одного произведения она показывает различные типы П. г. («Мать», «Молодая гвардия», «Как закалялась сталь», «Репортаж с петлей на шее», «Игра с огнем», «Седьмой крест»). Концепция П. г., характерная для лит-ры социалистического реализма, находит отражение и в произведениях, посвященных прошлому. Характерны, напр., герои истори-

ческих романов и драм А. Н. Толстого, Чапыгина, новелл А. Зегерс из эпохи Великой французской революции.

Изображение П. г., конечно, не является единственным путем к утверждению эстетических идеалов художником. Рисуя отрицательные явления жизни, создавая отрицательные образы, он как бы соотносит их с теми идеалами, к-рым они противоречат, с к-рыми противоборствуют, и тем самым утверждает эти идеалы; это особенно явственно выступает в *сатире* (см.).

Л. Тимофеев.

ПОЛУСТИ́ШИЕ — половина стиха, разделенного постоянной *цезурой* (см.). В ряде случаев термин «П.» оказывается условным, т. к. спорно считать весь отрезок одним из двух П. или двустишием. Напр.:

Сны и тени
Сновиденья,
В сумрак трепетно манящие,
Все ступени
Усыпленья
Легким роем проходящие, —

в каждой строфе этого стихотворения А. Фета строки первую и вторую, а также четвертую и пятую можно рассматривать и как два П. одного стиха (четырехстопный хорей), и как два стиха (двустопный хорей). Графика не решает этого спора. Аналогичен спор в восточной поэтике: считать ли бейт двустишием или одним стихом из двух П.?

Теоретические работы по стиховедению, легко употребляя это слово, избегают строгого определения его.

В. Никонов.

ПОРТРЕ́Т (от франц. portrait — портрет, изображение) — в литературном произведении изображение внешности героя: его лица, фигуры, одежды, манеры держаться.

Характер П. и, следовательно, его роль в произведении могут быть самыми разнообразными. Простейший П. — это скопированный с реально существующего человека натуралистический, паспортный П.

В лит-ре чаще встречается психологический П., в к-ром автор через внешность героя стремится раскрыть его внутренний мир, его характер: «Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение... Его походка была небрежна и ленива, но я заметил, что он не размахивал руками, — верный признак некоторой скрытности характера. ...Когда он опустился на скамью, то прямой стан его согнулся, как будто у него в спине не было ни одной косточки; положение всего его тела изобразило какую-то нервическую слабость...» (М. Лермонтов, «Герой нашего времени»).

В таком П. писатель через черты индивидуальные, присущие конкретному человеку, может выявить и черты общие, свойственные определенной социальной среде, профессии, категории населения и т. д. (типические портреты у Гоголя, Щедрина, Чехова). П. может быть отвлеченным, без описания подробностей. Таковы романтические П. раннего Горького:

«Усы легли на плечи и смешались с кудрями, очи, как ясные звезды, горят, а улыбка — целое солнце, ей-богу! Точно его ковали из одного куска железа вместе с конем. Стоит весь, как в крови, в огне костра и сверкает зубами, смеясь!» (портрет Лойко из «Макара Чудры»).

Персонаж может быть не описан внешне, и П. дается через впечатление, к-рое герой производит на окружающих: «О ней, этой Радде, словами и не скажешь ничего. Может быть, ее красоту можно бы на скрипке сыграть, да и то тому, кто эту скрипку как свою душу знает» («Макар Чудра»).

Художник может подчеркнуть в П. одну характерную черту (таковы «очень черные, блестящие, несколько подпухшие, но очень оживленные глаза, из которых один косил немного», — глаза Катюши Масловой из романа Л. Толстого «Воскресение»), дать скрупулезное, всестороннее описание внешности персонажа (нек-рые портреты Диккенса, Ф. Купера) и т. д. П. является одним из важных средств создания художественного *образа* (см.) и выступает в сочетании с другими художественными приемами, неся, как и повествование

в целом, печать авторской индивидуальности и входя в общую систему речи повествователя.

Е. Аксенова.

ПОСВЯЩЕ́НИЕ — предпосланная произведению авторская надпись, иногда стихотворная, с указанием лица или события, в честь к-рых написано произведение, или с указанием лица, к-рому преподносится в дар, и т. д.

В лит-ре 17—18 вв., особенно в придворно-аристократической, П. часто писали в расчете на благосклонность влиятельных особ, а то и на вознаграждение. С другой стороны, крупные писатели прибегали иногда к П., чтобы защитить как-то свое творение от реакционных сил об-ва (П. к «Дон Кихоту» Сервантеса и др.). П. может быть обращением к читателю и выражать взгляд поэта на свой труд. Таково посвящение Гёте к «Фаусту»:

Вы снова здесь, изменчивые тени,
Меня тревожившие с давних пор...
(Пер. Б. Пастернака)

Посвящение Байрона к «Дон Жуану» ядовито и зло: оно адресовано идейному противнику поэта — королевскому лауреату Р. Саути.

В русской лит-ре 19—20 вв. известно много лирических П., к-рые являются законченными, самостоятельными произведениями. П. может быть адресовано вполне определенному лицу (А. С. Пушкин — Н. Н. Раевскому) или быть, так сказать, анонимным:

Тебе — но голос музы темной
Коснется ль уха твоего?
(А. Пушкин)

П. бывает обозначено инициалами (напр., П. у М. Ю. Лермонтова — «Н. Ф. И.», послужившее поводом для увлекательного исследования И. Андроникова).

Известны П.-мистификации, напр. у Г. Гейне, к-рый посвящал стихи вымышленным лицам.

П. многих советских послевоенных произведений — как бы отзвук недавних событий, напоминание о них («Друзьям-однополчанам», «Партизанам Брянских лесов», «Светлой памяти отца» и др.).

Е. Аксенова.

ПОСЛА́НИЕ — жанр в поэзии и публицистике; произведение, написанное в форме письма или обращения к к.-н. лицу (лицам). Стихотворное П. из античной лит-ры (Гораций, Овидий) перешло в западноевропейскую и русскую. Известны П., написанные Пушкиным («Послание цензору», «Послание в Сибирь», «Посвящение Галичу», «Посвящение Дельвигу» и др.).

К жанру прозаических П. можно отнести знаменитое письмо В. Г. Белинского к Н. В. Гоголю. Из советских поэтов П. писали В. Маяковский («Послание пролетарским поэтам»), С. Есенин («Письмо матери», «Письмо к женщине»), Н. Асеев («Послание критику»), П. Антокольский («Ольге Берггольц») и др.

Е. Аксенова.

ПОСЛО́ВИЦА — краткое, устойчивое в речевом обиходе, ритмически организованное изречение, обладающее способностью к многозначному употреблению в речи по принципу аналогии. Как вид устного народного творчества П. характеризуется таким типом образного построения, при к-ром воспроизводится экономно избранная конкретная ситуация с выделением таких сторон ее, к-рые, взятые в известной своей части, отвлеченно от других сторон, могут стать обобщенной формой передачи мысли. Суждение «Лес рубят — щепки летят» интересно не само по себе, а тем, что его образ по аналогии может быть применен к множеству других сходных ситуаций. Многозначность и делает П. необходимой в повседневной речи. П. предоставляет возможность определить то или иное явление в практических целях, дать ему оценку. Это объясняет идейно-эмоциональную насыщенность П. Выражение мысли в ней нерасторжимо связано с эстетическими оценками разных явлений жизни. В. И. Даль писал о П.: это «свод народной премудрости и суемудрия, это стоны и вздохи, плачи и рыдания, радость и веселье, горе и утешенье в лицах; это цвет народного ума, самобытной стати; это житейская правда, своего рода судебник, никем не судимый». П. использует самые разнообразные

формы иносказательной образности. Не придавая переносного значения всему суждению, П. часто использует образные возможности отдельных составляющих ее слов. П. «Бабе — кросна, мужу — соха» говорит о различии мужского и женского занятия в самом разном отношении, хотя речь идет только о кроснах и сохе. Весьма часто П. прибегает к употреблению собственных имен в качестве синекдохи: «По Сеньке и шапка», к олицетворениям: «Хмель шумит — ум молчит», к сравнениям: «Дьяк у места — что кошка у теста», «Жена — не рукавица, с руки не сбросишь», к метонимиям: «Сытое брюхо к ученью глухо», «Бойся худого локтя да ясной пуговицы», к антитезам: «Щербата денежка, да гладок калач», к тавтологиям: «Играй, да не заигрывайся» и пр. Ритмический строй П. отличается особой четкостью, создаваемой сочетанием порядка в ударениях, созвучиях с синтаксическим делением суждения. По меткому замечанию Ф. Буслаева, «пословица создалась взаимными силами звуков и мысли». Синтаксическое деление, т. е. деление по смыслу, совпадает в П. с композиционным членением суждения на ритмически соизмеримые части:

«Дальше в лес | — больше дров»; «Дерет коза лозу, | а волк — козу, | а мужик — волка, | а поп — мужика, | а попа — приказный, | а приказного — черт».

Поучительность пословичного суждения находит яркое выражение в частом использовании обобщенно-личных предложений с повелительными формами глагола: «Век живи — век учись». Обобщенно-личные предложения в П. не менее часто выражаются в форме второго лица будущего простого времени с модальным значением возможности или невозможности действия: «Скажешь — не воротишь».

Лит. и сборники: Даль В., Пословицы русского народа, М., 1957; Иллюстров И. И., Жизнь русского народа в его пословицах и поговорках, 3 изд., М., 1915; Рыбникова М. А., Русские пословицы и поговорки, М., 1961. *Исследования:* Вознесенский И., О складе, или ритме и метре, кратких изречений русского народа: пословиц, поговорок, загадок, присказок и др., Кострома, 1908; Потебня А. А., Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка, 3 изд., Х., 1930; Аникин В., Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор, М., 1957; Из истории изучения и собирания пословиц и поговорок, в кн.: Русские пословицы и поговорки, сост. А. М. Жигулев, М., 1965, с. 297—347; Пермяков Г. Л., От поговорки до сказки, М., 1970.

В. Аникин.

ПОСТАНОВЛЕ́НИЯ КОММУНИСТИ́ЧЕСКОЙ ПА́РТИИ СОВЕТСКОГО СОЮЗА ПО ВОПРО́САМ СОВЕ́ТСКОЙ ЛИТЕРАТУ́РЫ. Огромную роль в развитии советской лит-ры и иск-ва сыграла политика Коммунистической партии Советского Союза. Принципиальные основы политики партии в области лит-ры заложены были в учении марксизма-ленинизма о базисе и надстройке, о классовой сущности идеологии, о партийности и народности лит-ры, о роли лит-ры и иск-ва в построении коммунизма. Партия исходила из того, что лит-ра представляет собой могучее средство социально-политического, культурного и эстетического воспитания народа. Именно в силу этого литературное дело должно стать частью общепролетарского дела и находиться под руководством партии. «Каждый художник, — говорил В. И. Ленин, — ...имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего. Но, понятно, мы — коммунисты. Мы не должны стоять сложа руки и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты» (из воспоминаний К. Цеткин. См.: «Ленин о лит-ре и иск-ве». Сб., 1969, с. 662—63).

Уже в годы гражданской войны партия считала необходимым открыть доступ широким народным массам к сокровищам иск-ва, создать условия для расцвета новой культуры социализма, поставить иск-во и лит-ру на службу строительству коммунизма, развернуть борьбу против чуждых влияний.

На VIII съезде РКП(б) в марте 1919 г. принята была Программа РКП(б). В ней говорилось: «...Необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища

искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров» («О партийной и советской печати». Сб. документов, 1954, с. 197). Коммунистическая партия, говорилось в решениях съезда, поощряя развитие иск-ва и лит-ры, связанных с великими идеями коммунизма, должна следить вместе с тем, чтобы элементы, враждебные Советской власти, не воспользовались аппаратом общего образования и не проводили под видом лит-ры, науки и иск-ва тенденций общественно вредных, контрреволюционных и так или иначе парализующих усилия коммунистической пропаганды.

Когда обнаружились опасные тенденции в Пролеткульте, противоречащие линии партии, ЦК РКП(б) обратился 1 декабря 1920 г. со специальным письмом, где отмечалось, что под видом «пролетарской культуры» рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм), а в области иск-ва им прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм). В этих философских и эстетических заблуждениях ЦК видел препятствие, мешавшее рабочим выйти на широкую дорогу свободного и действительно пролетарского творчества. Ошибки Пролеткульта, т. о., объявлялись тормозом на пути создания пролетарского иск-ва.

Вскрыв смысл и характер этих ошибок, ЦК указал пути создания пролетарской культуры: «ЦК ясно отдает себе отчет в том, что теперь, когда война кончается, интерес к вопросам художественного творчества и пролетарской культуры в рядах рабочих будет все больше и больше расти. ЦК ценит и уважает стремление передовых рабочих поставить на очередь вопросы о более богатом духовном развитии личности и т. п. Партия сделает все возможное для того, чтобы это дело действительно попало в руки рабочей интеллигенции, чтобы рабочее государство дало рабочей интеллигенции все необходимое для этого» (там же, с. 221—22).

20-е гг. выдвинули перед партией новые задачи в области лит-ры. Необходимо было организовать отпор растлевающему влиянию буржуазной, мещанской, нэповской стихии в иск-ве. Следовало оказать всемерную поддержку и помощь молодым пролетарским писателям, только вступившим на путь художественного творчества. Надо было четко определить отношение к т. н. попутчикам, пресечь попытки грубого администрирования в области иск-ва. Предстояло разобраться в сложном переплетении идейных и эстетических течений, споров, поисков, характерных для 20-х гг., и помочь молодой советской лит-ре определить главное направление творческих исканий.

В документах XIII съезда партии (1924) и в резолюции ЦК от 18 июня 1925 г. эти проблемы нашли свое решение. В резолюции XIII съезда «О печати» были развиты указания В. И. Ленина о путях роста пролетарской лит-ры. Съезд указал на необходимость всемерного усиления помощи «...пролетарским и крестьянским писателям, пришедшим в нашу литературу частью от станка и сохи, частью из той интеллигентской прослойки, которая в октябрьские дни и в эпоху военного коммунизма вступила в ряды РКП и комсомола...» (там же, с. 310). При этом отмечалось, что условием «...роста рабоче-крестьянских писателей является более серьезная художественная и политическая их работа над собой и освобождение от узкой кружковщины, при всемерном содействии партии, в частности партийной литературной критики» (там же, с. 310—11). Необходимо усилить помощь пролетарским писателям; вместе с тем важна систематическая поддержка наиболее даровитых мастеров из т. н. попутчиков. В постановлении съезда было сказано, что необходимо наладить выдержанную партийную критику, к-рая должна поддерживать советских писателей и вместе с тем указывать на их ошибки, вытекающие из недостаточного понимания характера советского строя. XIII съезд партии подчеркнул, что ни одно литературное направление, школа или группа не могут и не должны выступать от имени партии. Эти

положения были широко развиты в резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 г. Резолюция была принята в результате большой предварительной подготовки. Специальная комиссия ЦК детально изучала положение дел в лит-ре. Ее рекомендации и были положены в основу решения, к-рое явилось документом большого принципиального значения, определившим на ряд лет линию партии в иск-ве. Резолюция указывала на то, что классовая борьба на литературном фронте не прекратилась и что наряду с ростом пролетарских сил в лит-ре действуют идеологические агенты новой буржуазии. Резолюция при этом следовала ленинскому положению, высказанному в статье «Партийная организация и партийная литература». В резолюции было сказано: «В классовом обществе нет и не может быть нейтрального искусства, хотя классовая природа искусства вообще и литературы в частности выражается в формах, бесконечно более разнообразных, чем, например, в политике» (там же, с. 343—44). В резолюции резко осуждались напостовский догматизм, сектантство, вульгаризация (см. *Вульгарный социологизм*), говорилось о том, что классовая борьба в стране протекает в новых условиях и приобрела новую форму. Резолюция напоминала о необходимости иметь в виду основной факт общественной жизни — завоевание власти рабочим классом, наличие пролетарской диктатуры в стране, что означало усиление воспитательных функций государства, укрепление союза с крестьянством, привлечение интеллигенции на сторону революции и т. д. Из этих общих положений вытекали конкретные задачи литературной политики, к-рая прежде всего должна выражаться в том, чтобы помогать пролетарским писателям путем творческого соревнования заработать себе историческое право на гегемонию, всячески содействуя их росту, всемерно поддерживая их организации и наряду с этим предупреждая всеми средствами проявления комчванства. Резолюция ЦК резко выступала против капитулянтских теорий троцкистов и против вредных притязаний напостовцев. Призывая к борьбе против новобуржуазной идеологии, резолюция ЦК вместе с тем утверждала, что в отношении попутчиков общей директивой должно быть тактичное и бережное отношение к ним, т. е. такой подход, к-рый обеспечивал бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии: «Отсеивая антипролетарские и антиреволюционные элементы (теперь крайне незначительные), борясь с формирующейся идеологией новой буржуазии среди части «попутчиков» сменовеховского толка, партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежно многочисленные формы изживать в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма» (там же, с. 345). В решении конкретных вопросов художественного стиля партия не связывала себя готовыми выводами и предоставляла самому времени, самому ходу жизни, самому процессу литературного развития решить многие спорные проблемы. Партия выдвинула идею творческого соревнования в области литературной формы: «Распознавая безошибочно общественно-классовое содержание литературных течений, партия в целом отнюдь не может связать себя приверженностью к какому-либо направлению *в области литературной формы*... Поэтому партия должна высказываться за свободное соревнование различных группировок и течений в данной области. Всякое иное решение вопроса было бы казенно-бюрократическим псевдорешением» (там же, с. 346).

Резолюция была проникнута духом ленинизма, ленинские принципы руководства лит-рой лежали в ее основе. Борьба за идейную чистоту советской лит-ры и вместе с тем осуждение всякого сектантства, вульгаризации, догматизма, подлинная забота о свободе творчества — таков был внутренний пафос резолюции.

Он нашел выражение также в определении задач критики, направленной против оппортунистического либерализма и против сектантства.

Писательская общественность встретила резолюцию с большим удовлетворением. Поддержка молодых пролетарских писателей, разоблачение чужеродных явлений в лит-ре, осуждение комчванства и администрирования в иск-ве — такова была линия партии, к-рая создавала условия для широкого развития художественного творчества.

Партия оберегала писателей от несправедливых и необоснованных нападок. Так, в 1929 г. новосибирская группа «Настоящее», разделявшая лефовские теории «литературы факта», начала травлю М. Горького за то, что тот энергично отстаивал значение иск-ва и критиковал теории, согласно к-рым художественное творчество должно быть заменено фактографией. В связи с этим ЦК ВКП(б) 25 декабря 1929 г. принял постановление «О выступлении части сибирских литераторов и литературных организаций против Максима Горького». В постановлении было сказано, что ЦК считает грубо ошибочным и граничащим с хулиганством обвинение Горького в том, что он якобы «...все чаще и чаще становится рупором и прикрытием для всей реакционной части советской литературы». ЦК отметил, что «...подобные выступления... связаны с наличием грубых искривлений литературно-политической линии партии в некоторых сибирских организациях... и в корне расходятся с отношением партии и рабочего класса к великому революционному писателю тов. Горькому» («Сибирские огни», 1929, № 6, с. 181—82).

Годы предвоенных пятилеток ознаменовались огромными социально-политическими и экономическими изменениями. Для того чтобы устранить с пути все, что мешало поступательному движению советского иск-ва, чтобы предотвратить опасность отрыва от политических задач современности и привести организационную структуру художественных объединений в соответствие с изменившейся обстановкой, надо было ликвидировать РАПП и др. литературные организации и тем самым разбить цеховую замкнутость, кружковщину, создать условия для нового подъема советской лит-ры. Этот радикальный поворот, положивший начало новому периоду советской лит-ры, был осуществлен историческим постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций». ЦК прежде всего отметил, что за последние годы на основе успехов социалистического строительства достигнут большой рост лит-ры и иск-ва. В постановлении далее отмечалось, что в самой лит-ре обстановка решительно изменилась: если несколько лет тому назад налицо было значительное влияние чуждых элементов, а кадры пролетарской лит-ры были еще слабы, то теперь, когда успели вырасти новые кадры, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций становятся узкими и тормозят дальнейший расцвет художественного творчества. Постановление ЦК подчеркивало, что создается реальная угроза отрыва лит-ры от политических задач современности, опасность превращения творческих организаций из средства наибольшей мобилизации писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от современности значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству. Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановил ликвидировать Ассоциацию пролетарских писателей и объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый Союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем. Ликвидация Ассоциации пролетарских писателей, равно как и аналогичных объединений в области живописи, музыки, архитектуры, открывала новые перспективы для расцвета советского иск-ва на основе метода социалистического реализма. Для укрепления и

развития литературной критики в стране серьезное значение имело постановление ЦК ВКП(б) «О литературной критике и библиографии» (1940). ЦК указал, что в газетах и журналах того времени почти исчезли литературно-критические материалы и что рекомендательная библиография поставлена неудовлетворительно. В постановлении утверждалось, что «...наиболее слабым звеном в настоящее время является критика художественной литературы. Большинство критиков не занимается вопросами советской литературы и не влияет на ее формирование... Писатели в свою очередь не принимают участия в разборе и оценке литературных произведений и не выступают в печати с литературно-критическими статьями» («О партийной и советской печати». Сб. документов, 1954, с. 488). ЦК наметил ряд практических мер, к-рые должны были повысить уровень литературно-критических отделов в журналах и газетах, наладить систематическую рекомендательную библиографию. Специально отмечалось, что важнейшей задачей литературной критики является обращение к темам современности. В годы Великой Отечественной войны партия призвала писателей отдать весь свой талант делу разгрома врага. 14 февраля 1942 г. в передовой статье «Искусство на службу Красной Армии» «Правда» напомнила, какую огромную роль всегда играло советское иск-во в труднейшие моменты жизни народа. Газета подчеркивала, что лит-ра, песня, музыка, театр, живопись, плакаты, кино помогают народу организовать силы на борьбу с врагом. Деятели советского иск-ва откликнулись на призыв партии. На страницах партийной печати в эти годы печатались лучшие произведения прозы, поэзии, драматургии. Иск-во стало могучим духовным оружием в руках воюющего народа. После окончания Великой Отечественной войны партия сформулировала задачи лит-ры и иск-ва в известных решениях 1946—48 гг. ЦК указал, что основные недостатки, мешающие дальнейшему развитию иск-ва, — это безыдейность, аполитичность, забвение высокой ответственности перед народом, отступление от ленинского принципа партийности. В постановлениях «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (1946) была определена общественная функция советской лит-ры: «Сила советской литературы, самой передовой литературы в мире, состоит в том, что она является литературой, у которой нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства. Задача советской литературы состоит в том, чтобы помочь государству правильно воспитать молодежь, ответить на ее запросы, воспитать новое поколение бодрым, верящим в свое дело, не боящимся препятствий, готовым преодолеть всякие препятствия» (там же, с. 566). В этих словах подчеркнуты были главные особенности советского иск-ва — его коммунистическая партийность, глубочайшая народность и огромная роль в воспитании советских людей. Эти коренные положения социалистической эстетики были отражены в постановлениях о театре, кино и музыке.

Эти постановления содержали в своих основных предпосылках принципиальные методологические положения, имевшие существенное значение и для разработки теории художественного метода социалистического реализма и для его творческого осуществления в непосредственном развитии советской лит-ры, характеризуя ее творческие задачи и цели общего характера. Они выходили за пределы тех конкретных произведений, с к-рыми были связаны те или иные отдельные оценки, и широко развертывали положения о народности иск-ва, о его политической направленности, о живой связи писателя с современностью как основных критериях понимания роли и назначения иск-ва в общественной жизни. Разумеется, что деятельность тех или иных представителей советского иск-ва в последующие годы его развития определяла и изменение конкретных оценок их творчества, что было в частности отмечено в постановлении ЦК КПСС от 28 мая 1958 года «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмель-

ницкий» и «От всего сердца». В этом решении ЦК КПСС отмечено, «что в постановлении ЦК от 10 февраля 1948 года об опере В. Мурадели «Великая дружба», правильно определившем направление развития советского искусства на пути народности и реализма и содержавшем справедливую критику ошибочных, формалистических тенденций в музыке, — в то же время были допущены некоторые несправедливые и неоправданно резкие оценки творчества ряда талантливых советских композиторов...». ЦК своим решением 1958 г. «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца» восстановил ленинские принципы, ленинскую справедливость в оценке ряда явлений художественного творчества. Это постановление дает ключ и к пониманию литературной жизни послевоенного времени, когда были восстановлены в Союзе писателей А. Ахматова и М. Зощенко, стали издаваться и переиздаваться их произведения, был выпущен на экран кинофильм «Большая жизнь». Исключительно благотворное влияние на развитие советской лит-ры оказал XX съезд КПСС (1956). На XXII съезде (1961) была принята новая Программа партии. В ней отведена значительная роль лит-ре и иск-ву в грандиозном деле построения коммунистического общества. В Программе КПСС сказано: «Партия будет неустанно заботиться о расцвете литературы, искусства, культуры, о создании всех условий для наиболее полного проявления личных способностей каждого человека, об эстетическом воспитании всех трудящихся, формировании в народе высоких художественных вкусов и культурных навыков. Художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека» (1969, с. 130).

Мысль о важнейшей роли иск-ва и лит-ры, о проникновении их в быт, о значении их в борьбе за гармонически развитого человека коммунистического общества нашла отражение и на XXIII съезде партии (1966). В резолюции съезда по Отчетному докладу ЦК КПСС обращено внимание на необходимость повышать ответственность деятелей иск-ва перед народом, сказано об их долге в борьбе за принципы социалистического мировоззрения: «Съезд придает большое значение развитию литературы и искусства социалистического реализма. Партия ожидает от творческих работников новых значительных произведений, которые покоряли бы глубиной и правдивостью отображения жизни, силой идейного пафоса, высоким художественным мастерством, активно помогали бы формированию духовного облика строителя коммунизма, воспитывали в советских людях высокие моральные качества, преданность коммунистическим идеалам, чувство гражданственности, советского патриотизма и социалистического интернационализма. Необходимо поднять роль творческих союзов в укреплении связи искусства с жизнью народа, в повышении ответственности советских художников перед обществом за свое творчество, в воспитании их в духе верности ленинским принципам партийности и народности» («Материалы XXIII съезда КПСС», М., 1966, с. 199). XXIV съезд КПСС (1971), отметив возрастающую роль лит-ры в создании духовного богатства социалистического общества, заинтересованность советского народа «...в создании таких произведений, в которых бы правдиво отображалась действительность, с большой художественной силой утверждались идеи коммунизма», подчеркнул в резолюции по Отчетному докладу ЦК КПСС: «Политика партии в вопросах литературы и искусства исходит из ленинских принципов партийности и народности. Партия стоит за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе социалистического реализма. Она высоко ценит талант художника, идейную коммунистическую направленность его творчества, непримиримость ко всему, что мешает нашему продвижению вперед. Необходимо, чтобы наша литературно-художественная критика активно проводила линию партии, выступала с большей

принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей» («Материалы XXIV съезда КПСС», М., 1971, с. 206—207). Эти положения нашли свое развитие в постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (январь 1972 г.). Центральный Комитет отметил, что состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, к-рые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. Отметив недостатки, присущие критике, Центральный Комитет подчеркнул, что долг критики — глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-художественный уровень советского иск-ва, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его мастерства. Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, она должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам.

В постановлении ЦК намечена была программа улучшения постановки литературно-критического дела в стране. В частности признано было целесообразным создать массовый литературно-критический и библиографический журнал.

Основные документы, характеризующие политику КПСС в области лит-ры и иск-ва, свидетельствуют о том, что партия на поворотных этапах намечала новые рубежи советского иск-ва, помогала писателям находить верные решения и преодолевать воздействия буржуазной идеологии, создавала условия для расцвета лит-ры социалистического об-ва, лит-ры, кровно связанной с борьбой за построение нового мира.

Пафос и внутренний смысл литературной политики партии подчеркнуты в Тезисах ЦК КПСС «К 100-летию со дня рождения Владимира Ильича Ленина» (1969): «Важное место в создании духовных предпосылок коммунизма, воспитании нового человека Ленин отводил литературе и искусству. Общество, строящее коммунизм, глубоко заинтересовано в расцвете литературы и искусства, всех форм художественного творчества. Их общественная ценность определяется высоким художественным мастерством, идейной бескомпромиссностью и партийной страстностью в утверждении коммунистических идеалов» («К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина», 1970, стр. 61).

См. *Партийность литературы.*

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1—2, М., 1957; Ленин В. И., О лит-ре и иск-ве, 4 изд., М., 1969; Коммунистическая партия Советского Союза в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, 7 изд., ч. 1—4, М., 1954—60; О партийной и советской печати. Сб. документов, М., 1954; О лит-ре и иск-ве. Сб. документов, 2 изд., М., 1960; Вопросы идеологической работы. Сб. важнейших решений КПСС (1954—1961), М., 1961; Материалы XXII съезда КПСС, М., 1961; Материалы XXIII съезда КПСС, М., 1966; Материалы XXIV съезда КПСС, М., 1971; О политике партии в области лит-ры и иск-ва, «Уч. зап. кафедры теории лит-ры и иск-ва АН общ. наук при ЦК КПСС», т. 39, М., 1958; Иванов В. И., Формирование идейного единства советской лит-ры. 1917—1932, М., 1960; Плоткин Л. А., Партия и лит-ра, Л., 1960; Гей Н. К., Народность и партийность лит-ры, М., 1964; Волков И. Ф., Партийность иск-ва, М., 1966.

Л. Плоткин.

ПОСТОЯННЫЙ ЭПИТЕТ — один из тропов народной поэзии: слово — определение, устойчиво сочетающееся с тем или иным словом — определяемым и обозначающее в предмете к.-н. характерный, всегда наличествующий родовой признак. Одни П. э. широко употребляются во всех видах фольклора: «добрый молодец», «поле чистое», «море синее», «леса темные», «луга зеленые». Другие встречаются преимущественно в тех или иных жанрах народной поэзии, выполняя при этом специфические идейно-художественные функции. Напр., в сказках широко употребительны П.э. фантастического характера: «золотой

дворец», «хрустальный мост», «подземное царство», «жар-птица», «ковер-самолет». В былинах П. э. служат важным средством в создании образов богатырей, описании их доспехов и обстановки сражений: «могучий богатырь», «добрый конь», «калена стрела», «палица булатная». В отличие от эпических жанров фольклора, где П. э. выполняют гл. обр. описательно-изобразительную роль, в народной лирике функция П. э. преимущественно выразительная, эмоционально-оценочная. Напр., в традиционных лирических песнях часто встречаются такие эмоционально-оценочные эпитеты: «родная матушка», «родной батюшка», «любезный дружок», «душа-девица», «бедная головушка», «слезы горючие». Специфичны П. э. частушек: «веселая тальянка», «дорогой забава», «милая дроля», «отчаянная головушка».

П. э. встречается в эпической поэзии разных народов. Так, для «Илиады» Гомера характерны П. э.: «тучегонитель Зевс», «розовоперстая Эос», «среброногая Фетида».

С. Лазутин.

ПОСЫЛКА (от франц. envoi — отправление, посылка) — заключительное четверостишие канонической формы баллады в позднем средневековье. Содержит прямое обращение к тому лицу, к-рому поэт посвящает произведение. Последняя строка (иногда дополнительная, пятая) служит рефреном, повторяя строку, завершающую каждую из предыдущих строф.

В. Никонов.

«ПОТÓК СОЗНÁНИЯ» — прием изображения человеческой психики прямо, «изнутри», как сложного и текучего процесса. Осознанное применение этого приема демонстрирует роман эпохи *сентиментализма* (см.), в особенности романы английского писателя Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» (1767) и «Сентиментальное путешествие» (1768), с удивительным для того времени мастерством изобразившего причудливую психику своих героев — «игру ума», неосознанные движения чувств. *Романтизм* (см.) расширил удельный вес субъективного и собственно психического, но передавал «П. с.» в весьма своеобразной, объективизированной форме — «исповеди» героя (повесть «Рене» Шатобриана, роман «Оберман» Сенанкура, «Эликсир дьявола» Гофмана, поэма «Мцыри» Лермонтова).

Стендаль, проникновенный психолог, великий реалист 19 столетия, вместе с тем чрезвычайно многим обязанный романтизму, видоизменил и усложнил функции приема непосредственного изображения психической деятельности: романтическую «исповедь» он заменил «внутренним монологом», патетический рассказ от первого лица — неслышной речью, размышлением героя. Тем самым уменьшился «П. с.» в общей системе повествовательных приемов, но повысилась его художественная эффективность, ибо, став «внутренним монологом», этот прием позволял более раскованно показывать истинное душевное состояние героя.

Стендалевский принцип вплетения «внутренней речи» в эпическое повествование продолжил Л. Толстой, к-рый умел с поразительным мастерством сочетать глубочайшее исследование «диалектики души» героев с широким охватом общественных, политических событий, актуальных философских проблем. Толстой практически владел всеми формами «внутренней речи» — монологом, *несобственно прямой речью* (см.), «П. с.» в узком смысле слова (напр., душевное состояние Анны Карениной перед самоубийством передано как бешеный калейдоскоп внешних образов, каждый из к-рых служит толчком для глубоко внутренних, интимных ассоциаций).

Особенно широкое распространение прием «П. с.» получил в иск-ве 20 в. Его использует не только лит-ра, но и кино (напр., И. Бергман, Ф. Феллини как наиболее характерные представители). Наконец, философия, психология широко пользуются понятием «П. с.» (кстати, впервые выражение «П. с.» употреблено американским философом и психологом У. Джеймсом в самом конце 19 в.). Намного осложнились

идейные и эстетические функции «П. с.». Модернистская лит-ра (см. *Модернизм*) в лице ее крупнейших представителей (М. Пруст, Д. Джойс, В. Вульф, Г. Стайн и др.) использует «П. с.» прежде всего как формальный прием, «технику», как основное средство повествования, состоящее в том, чтобы изображать человека исключительно «изнутри», изолированно от социального бытия, показывать психический процесс предельно подробно, с точнейшей фиксацией мыслей, чувств, бессознательных порывов, одним словом, представлять его в виде «потока», «реки». Напр., Пруст строит многотомный цикл романов «В поисках утраченного времени» как бесконечное и прихотливое течение воспоминаний главного героя о прожитой жизни. Повествование совсем не подчиняется правилам хронологии или логики, оно дается как цепь сугубо интимных ассоциаций рассказчика, к-рые могут быть вызваны самыми различными внешними обстоятельствами. Так, герой только тогда смог живо и в бесчисленных подробностях начать восстанавливать в памяти прошлое, когда он однажды, за чаем, совершенно неожиданно ощутил во рту запах и вкус любимого в детстве печенья. Вкус печенья «мадлена» — это первичная ассоциация, вызвавшая к жизни множество других, а в целом они должны были помочь герою обрести во всей полноте и непосредственности «утраченное время», т. е. мысленно, субъективно пережить жизнь реальную, к-рая для него была уже позади. И это глубоко личное представление о жизни Пруст стремится показать как нечто высшее, более истинное, чем сама действительность.

Еще более сложен по построению роман Джойса «Улисс» (1922): в нем дан не один, а целый ряд «П. с.» — душевное состояние многих героев, так или иначе сталкивающихся друг с другом в течение одних суток. Джойс также переносит центр тяжести на «внутреннее», в глубинные слои психики, в область «бессознательного»; объективная действительность изображается лишь постольку, поскольку она освоена сознанием того или иного героя, преломлена через его психику. Единая картина мира, т. о., полностью утрачивается, дробится на множество субъективных «сколков», к-рые автор сводит в одно целое подчеркнуто беспорядочно. В данном случае Джойсом, как и Прустом, владело не простое стремление новыми художественными средствами передать многоликость, разноголосицу мира, для него не менее важно было подчеркнуть хаотичность жизни, смятенность человеческой психики, ее ущербность. Последнее обстоятельство надо отметить особо: в модернистском романе «П. с.» не только формальный прием, но и идейный принцип, творческий метод, рожденный в целом упадочным мировосприятием — недоверием к человеку, убеждением в невозможности познать мир, тем более изменить его к лучшему. Мировоззренческий фактор весьма ограничивает художественные возможности метода «П. с.» и, конечно же, делает неубедительными претензии его сторонников на универсальность данного приема как единственного средства современной лит-ры.

В отличие от модернистов, крупнейшие писатели-реалисты 20 в. незыблемо следуют толстовскому принципу гармонического сочетания субъективного и объективного, и потому широко применяемый ими прием «П. с.» — это одновременно и действенный инструмент исследования психики современного человека, и эффективное средство постижения объективной действительности. Возвращение к гуманистической основе, употребленные не в качестве самодовлеющего формального способа, но в системе многих художественных приемов открытия нереалистического иск-ва в изображении человеческой психики, несомненно, нашли плодотворное применение в творчестве таких мастеров реалистического романа 20 в., как Т. Манн, Р. Роллан, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, Г. Грин, Г. Бёлль.

А. Сулейманов.

ПОЭЗИЯ (греч. poiēsis, от poiéō — делаю, творю) — 1) художественная

лит-ра, в отличие от научной (в таком смысле термин употреблялся, в частности, Белинским и Чернышевским); 2) произведения различных жанров в стихах, в отличие от произведений в прозе.

В значении «художественная лит-ра» термин «П.» употреблялся гл. обр. в 19 в., особенно в первой половине его, наряду с выражением «изящная словесность». Такое смысловое наполнение термина представляет особенный интерес потому, что неоднократно встречается в теоретических работах Белинского, Чернышевского, Добролюбова. В частности, Белинский и Чернышевский используют термины «П.» и «поэт» (в значении «писатель вообще»), определяя специфику образного отражения жизни в художественной лит-ре и ее общественное значение. В таком контексте этим терминам придается важное гражданское и нравственно-эстетическое значение — «руководителей людей к благородному понятию о жизни и благородному образу чувств» (Н. Г. Чернышевский). Постепенно универсальность термина «П.» утрачивалась, значение его сужалось. В то же время оттенок высокой гражданственности сохранился за этим термином и в лит-ре 20 в., особенно в стихах Блока, Брюсова, Маяковского и других поэтов. В качестве примера характерны ставшие крылатыми стихотворные определения Маяковского, в частности из произведения «Разговор с фининспектором о поэзии».

В современном лит-ведении и критике П. обычно называют художественное творчество в стихах. С этой т. з. вся художественная лит-ра подразделяется на прозу и П. Такое деление лит-ры предельно широко и универсально. Понятие П. включает, по существу, все основные литературные жанры: лирику, драму в стихах, эпос древних народов и средневековья и т. д.

Целостность самого понятия П. в значительной мере условна, что затрудняет его исследование как единого художественного явления даже в пределах творчества одного автора. Вот почему П. в целом как литературоведческая категория изучается сравнительно редко. Гораздо чаще встречаются исследования по отдельным жанрам П. (лирика, драматургия, народный эпос) или, реже, стихотворного языка.

Необходимость в таком широком теоретико-литературном понятии, как П., обнаруживается, в частности, при историческом подходе к ней, при попытках изучать поэтическое творчество в различные исторические эпохи. Естественно говорить, напр., об известном единстве художественных принципов античной П., включая в это понятие произведения античного эпоса (Гомера и Гесиода) и лирики (от Сафо до Пиндара). В то же время в творчестве одного поэта единая система поэтической образности и стихотворной речи проявляется в различных жанрах. Так, в творчестве Маяковского можно говорить о единстве лирического героя в лирике и в поэмах. Пушкин в своем поэтическом творчестве создает чрезвычайно своеобразную драматургию в стихах. По своему идейно-тематическому содержанию и специфическому стиху (белому пятистопному ямбу) она значительно отличается от его лирической П.

Л. Тодоров.

ПОЭ́МА (от греч. poiein — творить, poiēma — творение) — большая форма лиро-эпического жанра, стихотворное произведение с сюжетно-повествовательной организацией, повесть или роман в стихах. Своеобразие П. основано на сочетании повествовательной характеристики действующих лиц, событий и пр. и их раскрытии через восприятия и оценку лирического героя, повествователя, играющего в П. активную роль (ср. «Люблю тебя, Петра творенье» в «Медном всаднике» Пушкина или «Мой край родной, прости» в «Чайльд Гарольде» Байрона). Расцвет П. связан с эпохой романтизма, когда получило наиболее яркое выражение субъективно-лирическое начало и сложился образ героя в П. (у Байрона, Шелли, Мицкевича, Мюссе, Пушкина, Лермонтова и др.).

Для романтической П. характерно

изображение героя с необычной судьбой, но непременно отражающего какие-то грани духовного мира самого автора. Эта особенность романтической П. в трансформированном виде перенесена в реалистическую лиро-эпическую поэзию.

Сравнительно с различными видами повествовательной прозы сюжет в П. значительно более лаконичен, сжат, пунктирен, далеко не всегда полностью развернут, движение сюжета иногда как бы заменяется повествовательной характеристикой персонажей или состояний лирического героя (поэтика Маяковского, «За далью — даль» Твардовского). В современной П. сюжет часто не связывается с судьбой определенного героя, заменяясь широкой повествовательной характеристикой, многосторонне охватывающей действительность, скрытую перед лирическим героем (поэтика П. Неруды, С. Хермлина, В. Луговского и др.). Свойства П. зависят от того направления, к-рые она приобретает в зависимости от характера стиля, течения, метода, определяющих своеобразие ее выразительных средств, характера лирических героев и действующих лиц, сюжетных ситуаций и пр., поэтому в истории лит-ры возникают самые различные виды П., по сути дела не требующие да и не имеющие к.-л. единой классификации. С другой стороны, общежанровые свойства П., единство эпического и лирического плана, наличие сюжетности определяют ее гибкость и емкость, что делает ее весьма распространенной формой в мировой лит-ре.

Иногда к П. относят и произведения древней и средневековой эпической поэзии: «Илиаду», «Одиссею», «Энеиду», «Песнь о Нибелунгах» и др., но они, по существу, обладают уже особыми жанровыми признаками (см. *Эпопея*).

Лит.: Обломиевский Д., Французский романтизм, М., 1947; Соколов А. Н., Очерки по истории русской поэмы XVIII и первой половины XIX в., М., 1955; Елистратова А. А., Наследие английского романтизма и современность, М., 1960; Неупокоева И. Г., Революционно-романтическая поэма первой половины XIX в., М., 1971; Материалы дискуссии о поэме в «Лит. газете» в течение 1966 г.

Л. Тимофеев.

ПОЭТИКА (от греч. poiētikḗ — поэтическое искусство) — один из старейших терминов лит-ведения. В связи с изменением объема науки и методологических принципов ее изучения значение термина изменялось.

В античную эпоху П. называлось учение о художественной лит-ре вообще («О поэтическом иск-ве» Аристотеля, «О поэтическом иск-ве, или Послание Пизонам» Горация). В дальнейшем суждения о сущности иск-ва, об отношении его к действительности, о его целях и назначении отходят к философии и выделившейся из нее эстетике, а П. приобретает нормативный характер и ограничивается описанием художественной формы произведения. В средние века, в эпоху Возрождения и классицизма П., или «пиитика», сосредоточивается на приемах поэтической «украшенной» речи и стихосложения. Постепенно она создает и учение о жанровых формах, приобретшее особенно большое значение в классицизме («Поэтика» Скалигера, «Поэтическое иск-во» Буало и т. д.). П. считается в это время самостоятельной наукой, но фактически она охватывает только часть науки о лит-ре.

В 19 в. основные проблемы содержания иск-ва продолжают разрабатываться философией (Гегель и др.) и литературной критикой (Белинский, бр. Фр. и А. Шлегели, Чернышевский, Добролюбов и т. д.), проблемы формы ими изучаются без выделения в особую науку. В этой области идут напряженные споры между материалистами и идеалистами, прогрессивными и реакционными учеными, а П. занимается «академическая» наука (Шевырев, Потебня, А. Н. Веселовский). П. по-прежнему не выходит в своем изучении за пределы формы, но опыт романтизма и особенно реализма заставляет расширить разделы, посвященные композиции и сюжету.

П. становится учением о построении разных типов литературных произведений, и ее начинают отождеств-

лять с «теорией словесности». А. Н. Веселовский пытался преодолеть ее нормативный характер, поставив перед ней задачу изучения исторической эволюции поэтических форм (эпитета, сюжета, жанров) и превращения ее в «историческую поэтику». В начале 20 в. в школе «русского формализма» основным предметом изучения П. снова становится язык в его поэтической функции. Формалисты, правда, пытаются рассматривать и специфику композиции, и своеобразие жанров, но подходят к ним односторонне, выявляя особенности типов речи в различных композиционно-жанровых структурах. Вполне понятно, что при этом П. приобретала фрагментарный характер, потому что проблемы композиции и сюжетосложения в рамки языка не укладывались, а теория жанров не могла стать научной без понимания единства содержания и формы. В работах формалистов П. снова сблизилась со стилистикой. В современной науке о лит-ре термин «П.» используется в двух значениях. Формалистически настроенные ученые продолжают говорить об особой науке П., изучающей извечно существующие (априорные), независимые от содержания формы (Штайгер), подводят под нее базу лингвистического структурализма и все более сводят П. к теории поэтической и, еще уже, стихотворной речи (Р. Якобсон). При этом оказывается очень трудно провести грань между П. и стилистикой.

В марксистском лит-ведении, рассматривающем форму в органическом единстве с содержанием, обусловленном определенными закономерностями исторического развития, выделение части теории лит-ры в особую науку, имеющую даже самостоятельное название, не представляется целесообразным. Поэтому в значении учения о форме термин «П.» постепенно выходит из употребления. Иногда используют его как название раздела, посвященного поэтической речи, но и в этой области его вытесняет более распространенный термин — «*стилистика*» (см.). Стали говорить о П. определенного жанра (П. романа, П. песни и т. д.) или писателя (П. Пушкина, П. Маяковского и др.), подразумевая под этим целостную систему тех художественных средств (образной структуры, композиции, сюжета, поэтической речи), появление к-рых обусловлено определенными идейно-тематическими задачами произведения или замыслом писателя и характерно для анализируемого жанра или манеры писателя. В этом же смысле говорят о П. того или иного течения или периода (П. классицизма, романтизма, реализма). Возможно использование такого термина и при определении специфики национальной формы в лит-ре (П. восточной лит-ры, П. грузинской лит-ры, китайской и т. д.).

Лит.: Аристотель, Об иск-ве поэзии, М., 1957; Веселовский А. Н., Историческая поэтика, ред., вступ. ст. и примеч. В. М. Жирмунского, Л., 1940; Потебня А., Из записок по теории словесности, Харьков, 1905; его же, Из лекций по теории словесности. Басня, пословица, поговорка, Харьков, 1930; Энгельгардт Б., Формальный метод в лит-ведении, Л., 1927; Жирмунский В. М., Задачи поэтики, в сб.: Вопр. теории лит-ры, Л., 1928, с. 17—89; Храпченко М., О разработке проблем поэтики и стилистики, «Изв. АН СССР. ОЛЯ», т. 5, 1961; Виноградов В., Поэтика и ее отношение к лингвистике и теории лит-ры, в его кн.: Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963; Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении, кн. 1—3, М., 1962—65.

С. Калачева.

ПОЭТИКА ИСТОРИЧЕСКАЯ. Задачу создания П. и. как научной дисциплины выдвинул один из крупнейших дореволюционных русских литературоведов — акад. А. Н. Веселовский (1838—1906). Широко изучая фольклор разных народов, русскую, славянскую, византийскую, западноевропейскую лит-ры средних веков и Возрождения, Веселовский заинтересовался вопросами о закономерностях развития мировой литературы. Пользуясь давним, идущим от Аристотеля понятием поэтики как теоретического учения о поэзии, Веселовский вложил в это понятие новое содержание, отвечающее задачам построения научной теории лит-ры. Веселовский был глубоко не удовлетворен традиционной поэти-

кой, во многом опиравшейся на идеалистическую философию и эстетику Гегеля и носившей априорный, умозрительный характер. Понимая, что без разрешения общих теоретических вопросов наука о лит-ре не станет подлинной наукой, Веселовский выдвигает задачу создания научной поэтики как обобщающей теоретической дисциплины. Эта огромная задача стала жизненным делом Веселовского.

Характеризуя методологические принципы новой теоретической дисциплины, Веселовский, в противовес априорной, умозрительной теории лит-ры, выдвигает идею поэтики индуктивной, основанной на историко-литературных фактах. В отличие от теории, односторонне обобщающей факты классической лит-ры, он требует поэтики сравнительной, привлекающей к теоретическому обобщению явления мировой лит-ры. Отрицая антиисторизм прежней литературной теории, исследователь пропагандирует П. и., устанавливающую категории художественной лит-ры и ее законы на основе ее исторического развития.

«Эволюция поэтического сознания и его форм» — так понимал предмет П. и. Веселовский. Поэтические формы, к-рым посвящены работы Веселовского, — это литературные роды и виды, поэтический стиль, сюжет. Веселовский стремился нарисовать картину развития этих форм как выражения эволюции поэтического сознания и лежащего в основе этой эволюции социально-исторического процесса.

Обращаясь к закономерностям развития поэтических родов и видов, Веселовский обосновывает учение о синкретизме первобытной поэзии, не только не знавшей расчлененного существования поэтических родов, но и не обособившейся и от других искусств (песня, танец). Веселовский отмечает хорический, коллективный характер синкретической поэзии, сложившейся «в бессознательном сотрудничестве массы». Содержание этой поэзии тесно связано с жизнью, с бытом общественного коллектива. В результате длительного процесса выделяется тип песен лирико-эпического, а затем и эпического характера. Дальнейшее развитие приводит к образованию циклов песен, объединенных именем или событием. Выделение лирики — процесс более поздний, связанный с развитием индивидуальной психики. Прослеживая пути развития драмы, Веселовский приходит к выводу, что, вопреки гегелевской концепции, драма — не синтез эпоса и лирики, а «эволюция древнейшей синкретической схемы», явившаяся результатом общественного и поэтического развития.

Обращаясь к истории поэтического стиля, Веселовский стремился проследить, как из различных песенных образов и оборотов путем постепенного отбора складывается более или менее устойчивый поэтический стиль, в к-ром находит выражение обновляющееся содержание поэзии.

Подобным же образом Веселовский намечал задачу изучения и более сложных поэтических формул-мотивов и сюжетов, закономерное развитие к-рых отражает последовательные стадии общественно-исторического развития.

Веселовский не успел полностью осуществить свой замысел. Однако в статьях, написанных им в 90-х гг. 19 в., основные принципы и положения П. и. нашли свое выражение: «Из введения в историческую поэтику» (1894); «Из истории эпитета» (1895); «Эпические повторения как хронологический момент» (1897); «Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля» (1898); «Три главы из исторической поэтики» (1899).

Разделяя философские воззрения позитивизма, Веселовский не смог дать последовательного материалистического объяснения закономерностей исторического развития лит-ры. Придавая традиции большое значение в развитии лит-ры, Веселовский иногда преувеличивает роль и самостоятельность художественной формы в ущерб содержанию. Не всегда Веселовский раскрывал социально-исторические условия художественной эволюции,

ограничиваясь ее имманентным изучением. В нек-рых работах Веселовский отдал дань *компаративизму* (см.), выдвигая на первый план литературные влияния и заимствования. Тем не менее в истории русской и мировой науки о лит-ре П. и. Веселовского была выдающимся явлением, и принцип историзма в литературной теории сохраняет свое значение до нашего времени.

Лит.: Веселовский А., Историческая поэтика, ред., вступ. ст. и прим. В. М. Жирмунского, Л., 1940; его же, Неизданная глава из «Исторической поэтики», «Рус. лит-ра», 1959, № 2—3; Памяти академика Александра Николаевича Веселовского. По случаю десятилетия со дня его смерти (1906—1916), П., 1921; Энгельгардт Б., Александр Николаевич Веселовский, П., 1924; «Изв. АН СССР. Отд. обществ. наук», 1938, № 4 (ст. В. Ф. Шишмарева, В. М. Жирмунского, В. А. Десницкого, М. К. Азадовского, М. П. Алексеева); Гудзий Н., О русском литературоведческом наследстве, «Вестн. МГУ». Истор.-филологич. сер., 1957, № 1.

А. Соколов.

ПРЕДРОМАНТИЗМ (франц. préromantisme) — течение в лит-ре 18 в., отдельными чертами подготавливающее *романтизм* (см.). Наиболее ярко П. проявился в английской лит-ре, где просветительское движение развертывалось уже после буржуазной революции. Промышленный переворот в третьей четверти 18 в. в Англии раньше, чем в других странах, обнажает противоречия буржуазного строя и существенно подрывает просветительские иллюзии. В «готическом романе» (иначе — «черном романе», «романе страхов и ужасов») О. Уолпола, Анны Радклиф, Г. Льюиса очевиден отказ от просветительской гармонии, от веры в прогресс. Человек предстает здесь беспомощным, слабым; он игрушка каких-то темных, непонятных сил. Для английского П. характерен также интерес к национальной старине, к эпохе средневековья, ко всему «готическому» (что для просветителей было синонимом варварского и неразумного). Публикация народных баллад Томасом Перси (1765) положила начало собиранию и изучению памятников фольклора. С другой стороны, стилизация под древний эпос Макферсона («Сочинения Оссиана, сына Фингала», 1765) не только вызвала интерес к «северному Гомеру», но и породила во многих странах увлечение меланхолическими настроениями, характерными для «оссиановых» поэм.

От романтизма П. существенно отличается тем, что здесь намечены лишь тенденции, не сложившиеся еще в единую эстетическую систему. Романтическое движение позднее проявило себя неизмеримо богаче, сложнее, многограннее, чем П.

Очень непросто взаимоотношение П. и *сентиментализма* (см.). Хотя отдельные мотивы П. были подхвачены сентименталистами (например, тема Оссиана в «Страданиях молодого Вертера» Гёте), их отделяет существенная идейная грань, к-рая не всегда ясно подчеркивается в нашем лит-ведении и обычно совсем игнорируется в буржуазной науке. Речь идет о том, что сентиментализм остается тесно связанным с просветительским движением и составляет его поздний этап, в то время как П. представляет уже реакцию против Просвещения.

В России явления П. не складываются в особое течение, но могут быть прослежены в сложном процессе перехода от сентиментализма к романтизму. Лит-ра английского П. находит широкий отклик. На русский язык были переведены все романы А. Радклиф и даже издано собрание ее сочинений. Поэзия Оссиана привлекла внимание многих русских поэтов: Державина, Вяземского, Жуковского, Гнедича, молодого Пушкина. При этом историки лит-ры отмечают, что этот «оссианизм» не был неким единым потоком. Так, напр., если Карамзин и ранний Жуковский подхватывают скорбно-меланхолические настроения Оссиана, то Гнедичу ближе героические черты, отразившиеся в поэмах о далекой древности, и, наконец, сама эта древность, увлечение к-рой в это время было тесно связано с общим интересом русских поэтов к национальной старине.

Лит.: Макферсон Д., Поэмы Оссиана, исслед., пер. и прим. Е. В. Балабановой, СПБ, 1897; Замотин И. И., Романтизм 20-х гг. XIX столетия в русской лит-ре, т. 1, 2 изд., М., 1911; Жирмунский В. М., Предромантизм, в кн.: История английской лит-ры, т. 1, в.2, М.—Л., 1945; Гердер И. Г., Извлечения из переписки об Оссиане и о песнях древних народов, Избр. соч., М.—Л., 1959; Иезуитова Р., Поэзия русского оссианизма, «Рус. лит-ра», 1965, № 3; Проблемы Просвещения в мировой лит-ре, М., 1970.

С. Тураев.

ПРЕКРА́СНОЕ — одна из основных и самых широких по значению категорий эстетики, служащая для определения и оценки тех явлений действительности и произведений иск-ва, к-рые доставляют людям чувство эстетического наслаждения. П. в действительности — те ее стороны и явления, в к-рых жизнь человека, природы и об-ва выступает в совершенных предметно-чувственных формах. П. является отражением в иск-ве всех сторон действительности в совершенных художественных образах, учитывая, конечно, исторический характер человеческих представлений о совершенстве. Восприятие П. вызывает общий эмоциональный подъем душевных сил человека, радость познания жизни или волнение соучастия в ней. Это эстетическое переживание далеко от физического удовольствия или от чувства материального удовлетворения, — оно представляет собой духовное, человеческое наслаждение природой, взаимоотношениями людей, общественной деятельностью, иск-вом.

П. как эстетическая категория не просто превосходное в своем роде. Его не следует отождествлять, напр., с высшей степенью нравственного или гражданского совершенства. П. тесно связано с этическими и социальными критериями, но не однозначно с ними, будучи особой стороной действительности. Эстетическое восприятие — всегда эмоциональное, чувственное восприятие, невозможное вне переживания, вне живых чувств. П. открывается нам через вещественный, предметный облик явлений, через «чувственный блеск» материи — звуки, краски, линии, пропорции. Однако, воспринимая и оценивая предметы как прекрасные, мы не просто любуемся сочетанием и выразительностью их частей и форм, а проникаем в их общественное, человеческое, духовное содержание, познаем их связи с общественными представлениями об идеальном, даем им более глубокую оценку. Так, пейзаж прекрасен не гармонией линий и красок, а тем, что он в конкретной картине открывает нам созидательную мощь природы в ее взаимосвязи с человеческой жизнью. Проблема П. имеет две стороны: прежде всего это вопрос об объективном источнике П., вызывающем в нас эстетические переживания; вместе с тем это и вопрос о роли субъективного восприятия в нашем чувстве П., в наших представлениях о нем. Уже на заре эстетической мысли сложилось материалистическое представление об объективном существовании П. Еще Аристотель (4 в. до н. э.) утверждал, что люди, любящие П., наслаждаются тем, что по своей реальной природе способно давать наслаждение. Эта т. з. была впоследствии развита великими художниками Возрождения (Леонардо да Винчи и др.), французскими материалистами 18 в. (Дидро и др.), писателями немецкого Просвещения (Лессинг и др.), русскими революционерами-демократами, прежде всего Чернышевским. В противоположность материалистическим воззрениям, вытекающим из человеческой практики, идеалистическая эстетика видела источник П. не в объективном мире, а в сознании. Для объективно-идеалистической эстетики П. в действительности — лишь отблеск, проявление высшей духовной сущности, божественной субстанции, абсолютной идеи (Платон, Гегель). Субъективные идеалисты вообще отрицают объективность П., его реальное существование в природе. С их т. з. П. возникает лишь в человеческом восприятии окружающего мира: человек переносит, «проецирует» на внешние предметы свой внутренний мир, наделяет природу собственными чувствами и тем самым одухотворяет ее, придает ей эстетические свойства. Именно

это субъективно-идеалистическое понимание П. господствует в современной буржуазной эстетике («теория вчувствования», «психологическая эстетика» Т. Липпса, эстетическая система Дж. Сантаяны и т. п.).

Подлинную природу П. истолковала марксистско-ленинская эстетика, вскрыв диалектику объективного и субъективного в эстетическом познании. Мы не «примысливаем» П. к действительности, а реально открываем в ней такие свойства, явления, особенности, к-рые обладают для нас эстетической значимостью. Источником субъективного чувства П., субъективных эстетических переживаний служит объективное П., объективно существующие эстетические свойства материального мира. Но это не простейшие естественные качества самой природы, пассивно, зеркально отражаемые человеком. Объективное П. воспринимается людьми не механически, а активно, избирательно, в соответствии с их общественной практикой, опытом, интересами. Существуя объективно и независимо от человека, П. открывается именно человеком и только человеком в процессе освоения материального мира.

Эта способность человека открывать, воспринимать П. в окружающем мире сложилась в сфере материальной, прежде всего трудовой, практики. Именно труд, практическая деятельность общественного человека превратили первоначальное чувство примитивного удовлетворения в духовное, человеческое наслаждение, т. е. в эстетическое переживание, и дали возможность освоить такие стороны действительности, к-рые являются объективно прекрасными.

Поэтому П., чувство П. не лежат за пределами материальной общественной практики, если понимать ее не только как непосредственно утилитарную деятельность. Рождаясь в сфере исторической практики, наше восприятие П., представления о нем всегда ею обусловлены и потому всегда относительны. Эстетические чувства людей относительны прежде всего потому, что они классовы. В классовом об-ве не может быть единых взглядов на П., и ближе всего к действительной, объективной красоте стоят эстетические взгляды, эстетические идеалы народа и тех общественных сил, к-рые его представляют. Наши представления о П., наше эстетическое чувство относительны также и потому, что они исторически развились и, следовательно, исторически ограничены.

Точно так же относительны и конкретные формы красоты. «...Прекрасное явление... исчезает, исполнив свое дело, доставив ныне столько эстетического наслаждения, сколько мог вместить нынешний день; завтра будет новый день, с новыми потребностями, и только новое прекрасное может удовлетворить их» (Чернышевский Н. Г., Полн. собр. соч., т. 2, М., 1949, с. 42). Но следует при этом иметь в виду, что наряду с преходящими эстетическими ценностями, ограниченными своей эпохой, человечество открывало и вырабатывало ценности непреходящие. Ведь источником красоты всегда служит объективное П., и с этой т. з. художественные ценности любой эпохи включают в себя абсолютное П. Вот почему остается вечной красота альтамирской пещерной живописи, Венеры Милосской, трагедий Шекспира, поэзии Пушкина.

Человек не только воспринимает П., но и создает его. Всякая человеческая деятельность несет в себе эстетические моменты. Осваивая материальный мир, создавая вокруг себя «вторую природу», люди следуют не только физическим, техническим, но и эстетическим нормам. Они производят, творят и по законам красоты. Высшей формой эстетического освоения действительности человеком является иск-во.

Воспроизводя действительность, иск-во отражает и П. в ней. Однако оно отражает далеко не одно лишь П.: история мирового иск-ва знает немало героев, к-рые отнюдь не прекрасны как жизненные явления, но как художественные образы они доставляют нам эстетическое наслаждение. П. в иск-ве не сводится к повторению прекрасного в действительности, а оп-

ределяется тем, как иск-во отражает, воспроизводит жизнь. Красота в материальной и духовной жизни человека и в его отношении к природе — не объект иск-ва, а его способ освоения действительности и — в значительной мере — его цель. Изображаемую натуру, жизненный материал художник одухотворяет своей мыслью и чувством, своим эстетическим отношением к ним. Он применяет к ним критерий красоты и тем самым оценивает, осмысляет их как явления эстетически положительные или отрицательные. В этом и состоит природа П. в иск-ве. Художественная красота как бы проявляет и развивает красоту или безобразие, заложенные в действительности. Отражая прекрасные явления жизни, иск-во усиливает их воздействие, ибо передает не только объективную красоту, но и субъективное переживание ее художником, его положительную оценку и утверждение этих явлений. Отрицательный же образ эстетически прекрасен потому, что в нем выражено отрицание изображаемого явления, воплощена безобразность его, т. е. его несоответствие представлению о П. Т. о., именно языком П. иск-во выносит свой «приговор» жизни. Признаки П. в иск-ве являются поэтому основным критерием его оценки. При этом одинаково неверно связывать художественную красоту только с совершенством формы или ставить на первое место «красоту содержания». П. в иск-ве, его художественность проявляется в единстве формы и содержания — это одновременно и содержательность образов, и выразительность, законченность их формы.

П. в иск-ве, его способность доставлять людям эстетическое наслаждение определяет и его воздействующую силу. Общий эмоциональный подъем, к-рый вызывает П. в читателе, зрителе, слушателе, делает их как бы соучастниками изображаемого, заставляет активно переживать происходящее в иск-ве, будит гневный протест либо глубокое сочувствие, жажду деятельности, борьбы, труда. И тогда иск-во становится реальной практической силой. Этим и определяется значение П., место и роль иск-ва в человеческой практике, в жизни об-ва. Оно служит могучим средством воспитательного, духовного воздействия на человека. Через него входят в сознание людей передовые нравственные и политические идеалы.

Воспитание чувства П. — неотъемлемая сторона в формировании всесторонне развитой личности. «Художественное начало еще более одухотворит труд, украсит быт и облагородит человека» (Программа КПСС, М., 1964, с. 130).

Лит.: Гегель, Лекции по эстетике, ч. 1, Собр. соч., т. 12, М., 1938; Дидро Д., Прекрасное, Избр. произв., М.—Л., 1951, с. 376—86; Шиллер Ф., Каллий, или О красоте, Собр. соч., т. 6, М., 1957, с. 70—114; Чернышевский Н. Г., Эстетические отношения иск-ва к действительности, М., 1955; Ванслов В., Проблема прекрасного, М., 1957; Егоров А., Против субъективистского истолкования проблем прекрасного, «Коммунист», 1957, № 9; Современная книга по эстетике. Антология, М., 1957; Харчев А., Прекрасное в действительности и в иск-ве, М., 1958; Гердер И. Г., Каллигона о приятном и прекрасном, Избр. соч., М.—Л., 1959, с. 196—226; Столович Л., Эстетическое в действительности и в иск-ве, М., 1959; Основы марксистско-ленинской эстетики, М., 1961; Борев Ю., Введение в эстетику, М., 1965; Поспелов Г., Эстетическое и художественное, М., 1965; Нуйкин А., Еще раз о природе красоты, «Вопр. лит-ры», 1966, № 3.

В. Воздвиженский.

ПРЕСЕЧЕ́НИЕ — см. *Цезура*.

ПРИБА́УТКА — поговорочное выражение, острое или забавное словцо, забавное сочетание слов. Иногда называется «пустобайка». П. может существовать как самостоятельное произведение или вплетаться в рассказ, сказку, разговорную речь. Можно «пересыпать» речь П., к чему часто прибегают ораторы, а также сказочники и краснобаи. П. часто называют детские песенки-потешки. Во многих местах П. называют *частушки* (см.). П. особенно широко представлены в сборнике А. Н. Афанасьева «Народные русские сказки» (т. III, 1940, № 533—553). В сборнике В. И. Даля «Пословицы русского народа» дано много прибауток в разделе «Приговорки-прибаутки» (1957, с. 977—79).

Лит.: Даль В., Напутное, в его кн.: Пословицы русского народа, М., 1957, с. 21—23.

Э. Померанцева.

ПРИЁМ — то или иное средство (композиционное, стилистическое, звуковое, ритмическое и т. п.), служащее для конкретизации, подчеркивания и т. п. того или иного элемента повествования (состояния персонажа, описания, авторской речи и т. п.). Таковы, напр., известные лирические отступления в «Мертвых душах» Гоголя, настойчивое повторение слова «зеленый» в рассказе Чехова «Спать хочется» и т. п. Однако это понятие слишком упрощенно представляет внутренние связи всех элементов художественной структуры произведения, разрывает его на отдельные П. и поэтому малопродуктивно.

Особенное значение понятию П. («искусство как прием») придавала школа формалистов (ОПОЯЗ) (к-рая, собственно, и ввела его в употребление), поскольку отказ от анализа содержания, естественно, вел ее к упрощенному пониманию художественной структуры произведения.

Л. Тимофеев.

ПРИКЛЮЧЕ́НЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — не имеющий строго очерченных границ термин, применяемый для обозначения целого конгломерата жанров, не образующих подлинного единства. П. л. тесно связана с научной фантастикой и детективом. Как синоним П. л. ранее употреблялся термин «авантюрная лит-ра», также весьма расплывчатый, к-рым пользовались в применении к таким разнородным явлениям, как позднегреческий роман, средневековый рыцарский роман, плутовской роман, «Симплициссимус» Гриммельсгаузена, всевозможные робинзонады. В настоящее время в советском литературоведении термин «авантюрная лит-ра» вышел из употребления. Распространению П. л. в 19 в. способствовало развитие географических исследований, повлекшее за собой расширение географического кругозора и подъем интереса к отдаленным экзотическим странам. Урбанизация развитых капиталистических стран не могла не привлечь внимания писателей к романтике больших городов. Распространение капиталистической прессы, помещавшей романы-фельетоны в каждом номере газеты, содействовало выработке техники умелого перерыва действия в моменты наивысшего напряжения фабулы.

Широкую известность приобрели приключенческие романы Ф. Марриэта, Т. Майн Рида, Р. Л. Стивенсона, Р. Хаггарда (Англия), Г. Ферри, Г. Эмара, Ж. Верна, Л. Жаколие, Л. Буссенара, позднее П. Бенуа (Франция), А. Дюма-отец и Э. Сю (Франция) дали знаменитые образцы историко-приключенческого и социально-приключенческого романа. Большинство произведений П. л. характеризуют динамичность, острота сюжета, изобилующего загадками, тайнами, неожиданностями, исключительностью ситуаций, сложностью и напряженностью действия, внезапными его поворотами. Сюжеты насыщены преследованиями, похищениями, переходами от опасности к избавлению, обилием эпизодов, неожиданностью катастроф. Действие П. л. часто протекает в необычных условиях, ей свойственна резкая психологическая контрастность положительных и отрицательных персонажей. Из советских представителей П. л. можно назвать Л. Никулина, чьи произведения были положительно оценены М. Горьким, А. Грина, В. Каверина, Ю. Семенова, Л. Шейнина, Б. Полевого, И. Ликстанова, А. Рыбакова, Л. Платова, Л. Успенского, Г. Караева, Г. Брянцева и др. Т. о., и в этом списке по признаку П. л. объединяются весьма разные писатели, ставящие перед собой совершенно не схожие эстетические задачи (напр., А. Грин и Л. Шейнин). Темы советской П. л.: военные приключения эпохи гражданской и Великой Отечественной войн, борьба советской разведки с иностранным шпионажем, приключения в дальних экспедициях и путешествиях и др. Лучшим образцам П. л. присуще изображение цельных, ясных, сильных характеров, увлекательность; они способствуют воспитанию воли, мужества, смелости,

упорства, находчивости. Биографии многих крупных ученых и путешественников содержат сведения о благотворном влиянии на них П. л., нередко оказывавшей решающее воздействие на выбор будущей специальности. Современная научно-фантастическая лит-ра во многом близка к П. л.

А. Наркевич.

ПРИПЁВ, или **рефрен** — ритмически повторяющиеся вслед за строфой слово, стих или группа стихов (часто отличающиеся от остального текста стихотворным размером). П. возник в глубокой древности. В фольклоре он нередко состоит из восклицаний, давно утративших словарные значения, напр. в старинных русских песнях: «ой, ла́до, лель-люли», «диди-деди, дай-дай» и т. п.

В. Никонов.

ПРИ́ТЧА. 1) Небольшой рассказ, в иносказательном виде заключающий моральное (или религиозное) поучение, по своей форме родственный *басне* (см.). В отличие от многозначности истолкования басни, в П. всегда заключена определенная дидактическая идея. П. широко применяется в Евангелии, в аллегорической форме выражая духовные наставления. Широкой известностью пользовались «Притчи Соломона» — ветхозаветная библейская книга, помещенная в славяно-русской Библии вслед за Псалтырью. Это дидактические П. — иносказания, излагающие религиозно-нравственные истины. П. широко распространена была в древнерусской письменности. Наши древние книжники списывали П. из священного писания. В особенности популярна была повесть о житии Варлаама и Иосафа, в к-рой обильно представлены П. (В России стала известна в 13—14 вв.). Кроме П. византийского происхождения, имеется и сборник П., перешедших в Россию с Запада — «Gesta Romanorum»; перевод этого сборника относится ко второй половине 17 в. В 18 в. «притчами» нередко именовались и басни; так, А. Сумароков свои басни называл «притчами» (см.: Сумароков А., Притчи, 1762).

Н. Степанов.

2) Новый смысл П. приобрела в новейшей европейской лит-ре, являясь одним из средств выражения морально-философских суждений писателя, чаще всего идущих вразрез с принятыми в буржуазном об-ве категориями. П. характеризует исключительная заостренность главной мысли, отсюда выразительность и экспрессивность повествования. Авторская идея П. не оформляется в систему образов, здесь нет характеров и динамики событий — П. не изображает, а сообщает. В основе П. лежит принцип параболы: повествование удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем, как бы двигаясь по кривой, снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско-этическое осмысление и оценку (см. *Интеллектуализм в лит-ре*); в «надвременном» содержится характеристика современности, частный факт передает комплекс общественных противоречий и отношение автора к ним.

В П. может идти речь об отдельных нравственных нормах (притча Л. Толстого), об особенностях психологии человека, обусловленных общественной жизнью (П. писателя-модерниста Ф. Кафки, «Рассказы для хрестоматии» прогрессивного западногерманского писателя В. Борхерта) или имеющих самодовлеющий характер, данных как первичное свойство личности (П. писателей-экзистенциалистов Ж. П. Сартра, А. Камю и др.). Притча Б. Брехта остро раскрывает социальный смысл явления и утверждает необходимость борьбы как основы всякой истинно человеческой философии и морали. Яркий пример — «Притча Будды о горящем доме»; рассказ о людях, к-рые, вместо того чтобы бежать из охваченного пожаром дома, спрашивают, готов ли новый, выливается в осуждение тех,

Кто при виде приближающихся
эскадрилий,
Бомбардировщиков Капитала,
Все еще спрашивают: какого мы мнения
об этом...
. . . .
И что станется с их копилками
И воскресными брюками после переворота,

Важнейший творческий принцип Б. Брехта — принцип *очуждения* (см.) — опосредованно также связан с П.

В лит-ре последних лет жанр П. охотно использует Э. Штриттматтер («Шульценхофский календарь»).

Д. Чавчанидзе.

ПРИ́ЧЕТЬ — см. *Плачи.*

ПРО́ЗА (от лат. prosa, от prosa oratio — прямая, свободно движущаяся речь) — один из двух основных типов литературного творчества; *поэзия* (см.) и П. представляют собой глубоко своеобразные сферы иск-ва слова, различающиеся и по форме, и по содержанию, и по своему месту в истории лит-ры.

Следует иметь в виду, что вплоть до недавнего времени под П. (в отличие от поэзии) понимали все нехудожественные словесные произведения; такое словоупотребление мы найдем даже в нек-рых литературоведческих работах начала нашего века. В русской лит-ре понятие о П. как законной форме иск-ва слова вырабатывается лишь в пушкинскую эпоху.

Художественная П. в собственном смысле — сравнительно позднее явление, действительно формирующееся лишь начиная с эпохи Возрождения. Это не значит, что ранее вообще не было П. Но, во-первых, П. в древней и средневековой лит-ре имела прежде всего специфическое назначение: в П. создавались, как правило, лишь полухудожественные, «смешанные» произведения прикладного типа — исторические хроники, диалоги философского характера, ораторские сочинения, описания путешествий и т. п. — или же произведения «низких», комических жанров: фарсы, нек-рые виды сатиры и т. п. Во-вторых, П. тех времен чаще всего не была в точном смысле слова П.: это была т. н. *ритмическая П.* (см.), к-рая приближалась по своей форме к стиху, являла собой своего рода ответвление поэзии. Так, напр., в древнерусской П. мы постоянно встречаем последовательную ритмическую организацию: речь делится на более или менее равные отрезки (ко́лоны), нередко оканчивающиеся (или начинающиеся) созвучными глагольными или падежными формами, выступающими как прообразы *рифмы* (см., напр., «Задонщину» Софония или «Жития», созданные Епифанием Премудрым). Лишь начиная с эпохи Возрождения (а в русской лит-ре даже значительно позже) складывается, а с эпохи Просвещения занимает ведущее положение в лит-ре художественная П. как таковая. Если ранее господствовали поэтические, стихотворные жанры — поэма, песня, драма в стихах, то в новейшей лит-ре на первый план выходят роман, новелла, прозаическая драма; стих сохраняет господство только в своеобразной сфере *лирики* (см.) и в лиро-эпическом жанре (поэма). Это, конечно, было переворотом не только во внешней форме, но и в стиле и в общем характере самого содержания иск-ва́ слова (говоря о господстве П. в новейшей лит-ре, мы, конечно, не должны забывать, что и в наше время продолжают существовать и активно развиваться различные формы собственно поэтического творчества).

П. стремится освоить повседневное бытие людей в его сложной многогранности, в нераздельном единстве разнородных стихий, что мы и находим в *романе* (см.), *повести* (см.) и т. д. Прозаическая организация внутренне адекватна самой атмосфере и тональности этих жанров.

В настоящее время еще далеко не решен вопрос о формальном строении художественной П. Достаточно широко распространено мнение, что художественная П. по своей организации не имеет принципиальных отличий от обычной разговорной и письменной речи людей. В то же время многие исследователи, а также и мастера П. утверждают, что в прозаических жанрах есть своя сложная и внутренне закономерная ритмическая структура, принципиально отличающаяся от стихотворного ритма и все же явно выводящая прозу — с этой т. з. — за рамки обычной речи. Об этом говорили Флобер и Чехов, Горький и Федин, Пришвин и Хемингуэй. Существуют свидетельства писателей о том, что П. требует от авто-

ра не меньшего (а может быть, большего) напряжения и мастерства, чем стих.

Не следует смешивать понятие о ритме П. с понятием *ритмической прозы* (где ритм как раз совершенно очевиден).

Художественное своеобразие П., конечно, не исчерпывается принципами внешней организации речи. Как показывают новейшие исследования, в П. господствуют существенно иные способы и формы словесной образности, чем в поэзии. Так, различные виды тропов, часто играющие большую роль в поэтической речи, занимают в П. явно менее значительное место. Если в поэзии мощным источником «художественной энергии» является взаимодействие, взаимоотражение смысла слов, осуществляемое в различных формах сравнения, сопоставления слов (сравнение, метафора, метонимия и т. п.), то для П. характерно прежде всего взаимодействие различных речевых планов: речи автора, рассказчика, *персонажей* (см.). Во взаимоотражении этих речевых планов совершается художественное осмысление и оценка изображаемого.

Далее, сама художественно-словесная ткань в П. — сравнительно с поэзией — предстает как гораздо более прозрачная, как бы непосредственно изображающая определенную жизненную реальность. Читая роман, мы как бы «перескакиваем» через речевую ткань и прямо и непосредственно воспринимаем поступки, облики, переживания героев. Вместе с тем мы чувствуем образную силу художника, восхищаемся той или иной фразой, точностью и красотой слова. В соответствии с этим в прозе гораздо большее значение имеет *сюжет* (см.), последовательное развитие действия; более определенно и предметно выступают в прозе характеры и обстоятельства. Наконец, П. вообще тяготеет к эпическому иск-ву, в то время как поэзия, особенно новейшая, лирична.

Лит.: Потебня А. А., Мысль и язык, 5 изд., Х, 1922; его же, Из записок по теории словесности, Х., 1905; Виноградов В., О художественной прозе, М.—Л., 1930; его же, О языке художественной лит-ры, М., 1959; Кодуэлл К., Поэтическое воображение, в кн.: Современная книга по эстетике. Антология, М., 1957; Шкловский В., Художественная проза. Размышления и разборы, М., 1959; Бахтин М. М., Проблемы поэтики Достоевского, 2 изд., перераб. и доп., М., 1963, с. 242—73; Кожинов В. В., О природе художественной речи в прозе, в его кн.: Происхождение романа, М., 1963.

В. Кожинов.

ПРОЗАИЗМ (от лат. prosa) — слово, стоящее ниже уровня поэтичности, принятого в данном худо́жественном тексте, выпадающее из словесного контекста (произведения, шире — стиля писателя, литературного течения). Понятие П. возникает при противопоставлении прозы как вообще художественного повествования — поэзии как художественному повествованию (см. *Проза*), отличающемуся от обыденной, разговорной, «низкой» речи. Так, напр., теория Ломоносова о «трех штилях» различала их именно в зависимости от степени их отдаленности от разговорного просторечия. Включение П. в текст как бы нарушало единство стиля повествования; такая регламентация словоупотребления была характерна для многих художественных течений, напр. для классицизма. В дальнейшем понятие П. приобретает более широкое содержание, художественно осмысляется как своеобразное выразительное средство, обогащающее повествование именно за счет ощутимости различия речевых уровней, соотнесенных в произведении; ср. у Пушкина: «...таков мой организм (Извольте мне простить ненужный прозаизм)», или: «В последних числах сентября (презренной прозой говоря)». Здесь в обоих случаях подчеркнутое включение в текст обыденной речи придает ему своеобразный выразительный оттенок.

Т. о., ощущение П. возникает как бы на пересечении различных по своей окраске словесных рядов, и это пересечение само превращается в новое выразительное средство в речи автора или персонажа и в тем большей степени, чем более данный текст характеризуется единством определенного семантического, эмоциональ-

ного и т. д. строя. Так, А. Блок, говоря по поводу одного из героев его пьесы «Роза и крест» — певце Гаэтане, замечает: «Не глаза, а очи, не волосы, а кудри, не рот, а уста». В лексике, относящейся к Гаэтану, слова «волосы», «рот» играли бы роль П., тогда как они же не выпадают из контекста во многих других произведениях Блока. У Пушкина в строках: «Они сошлись. Волна и камень, Стихи и проза, лед и пламень Не столь различны меж собой» — слово «проза» уже не П. в данном контексте. Поэтому П. — понятие, всегда требующее согласования с общим стилистическим строем произведения, в зависимости от к-рого одно и то же слово может и быть и не быть П. и играть различную роль в его выразительной системе в целом.

Л. Тимофеев.

ПРОКЛИ́ЗА — акцентуационная зависимость безударного слова от последующего слова, несущего ударение, примыкая к к-рому, оно образует единое фонетическое слово — «под уклон».

Л. Иванов.

ПРОКЛИ́ТИКА (от греч. procliticón — наклоняющийся вперед) — слово, примкнувшее к последующему за ним слову и составляющее с ним одну ударную единицу. П. образуют частицы, союзы, предлоги: «у тебя», «для меня», «и он». В русском языке П. могут быть не все предлоги: «над», «от», «при», «про», «у», «для» («над городом», «от города», «при городе», «про город», «у города», «для города») часто выступают как П., но «по», «про», «на», «под», «из» в сочетании с косвенным падежом имени существительного находятся под ударением («по́ воду», «ни про́ что», «на́ руки», «по́д носом», «и́з виду»). В стихе возможны случаи, когда атонируются (теряют ударения) односложные и двусложные слова, имеющие ударения, но по ритму примыкающие к ударению последующего слова и образующие П.

А. Головенченко.

ПРОЛО́Г (от греч. prólogos — предисловие) — 1) в древнерусской лит-ре сборник кратких житий святых (по-гречески «Синаксарь», «Минологий»). Русский термин «П.» появился из-за ошибки русского переводчика, принявшего заголовок предисловия за наименование сборника. «П.» возник как результат совместной работы русских и южнославянских книжников, вернее всего — в Константинополе или на Афоне. Еще в раннюю редакцию «П.» наряду с житиями византийских и южнославянских святых входят «памяти» русских святых: Бориса и Глеба, княгини Ольги, князя Мстислава, Феодосия Печерского. Древнерусские книжники дополнили «П.» разнообразным материалом (патериковые новеллы, поучения), и он стал одной из наиболее распространенных «четьих» книг русского средневековья. Легенды «П.» были обработаны Герценом, Лесковым, Л. Толстым и др.

2) Вступление к литературному произведению (или к его самостоятельной части), непосредственно не связанное с развивающимся действием, но как бы предваряющее его рассказом о событиях, ему предшествовавших, или об их смысле и т. п. (П. в «Фаусте» Гёте, в «Дон Жуане» А. К. Толстого, «Снегурочке» А. Островского, в опере «Паяцы» Леонкавалло и др.). П. был широко распространен в античной драматургии, в театре средневековья и Ренессанса, позднее к нему обращаются сравнительно в редких случаях.

Лит.: Сперанский М., К истории взаимоотношений русской и югославянских литератур. (Русские памятники письменности на юге славянства), в его кн.: Из истории русско-славянских литературных связей, М., 1960.

В. Кузьмина.

ПРОСВЕТИ́ТЕЛЬСКИЙ РЕАЛИ́ЗМ — см. *Реализм.*

ПРОСО́ДИЯ (от греч. prosōidía — букв. «припев, ударение») — исторический раздел античной грамматики, посвященный ударению (первоначально — музыкальному), а также долготе и краткости слогов. В 18—19 вв. П. иногда называли совокупность правил стихосложения. В современном стиховедении термин

«П.», довольно неопределенный, используется в основном в двух значениях: как синоним ритмики (и шире — стихосложения) и как обозначение элементов языка, на к-рых строится та или иная система стихосложения (долгота, ударность, повышение и понижение тона и т. п.). Просодические качества языка оказывают значительное влияние на формирование и развитие стиховых систем в каждой национальной лит-ре. Стих неотрывен от языка, хотя фонетические свойства речи в стихе функционально преображаются.

В значении просодической языковой основы легко убедиться, сравнив сходно называемые типы стиха в разных языках. Конечно, ямб и хорей греков, опирающиеся на длительность слогов и музыкальный акцент, совсем не похожи на русские и английские двусложные размеры, где базой ритма является ударение. Но и последние два типа существенно отличаются меньшей величиной английской акцентной группы по сравнению с русской. Также и русские трехсложные размеры весьма далеки от своих немецких «тезок», и причина тому — разный характер ударения и, в частности, редкое употребление в немецком языке многосложных слов с одним ударением.

Не следует, однако, упрощать эту связь стиха с национальными языковыми ресурсами. Просодические возможности языка могут быть реализованы различным путем в ходе исторического развития поэзии и в зависимости от исторических потребностей и от действующей поэтической традиции. Поэтому специфика стиховых систем может быть полностью осознана лишь в контексте общего литературного развития (ср. реализацию единого тонического принципа на разных этапах развития русского стиха в различных системах: народном стихосложении, силлабике, силлабо-тонике, дольнике, акцентном стихе).

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

М. Гиршман, Б. Гончаров.

ПРОСТА́Я РИ́ФМА — см. *Рифма.*

ПРОТАГОНИ́СТ (греч. prōtagōnistḗs, от prōtos — первый и agōnistés — состязающийся на общественных играх) — первый из трех постоянных актеров древнегреческого театра, занятый в главных ролях. Сначала автор сам подбирал себе П. или сам был им. С середины 5 в. до н. э. архонт, государственное должностное лицо, ведавшее организацией театральных представлений, проходивших в форме состязаний, по жребию выбирал П. из числа соискателей. П. состоял в договорных отношениях с государством, подыскивал для труппы двух других актеров: *девтерагониста* (см.) и тритагониста, выплачивал им жалованье. П. — победитель на состязаниях получал награду. С середины 5 в. до н. э для П. введены были конкурсы.

Лит. : Латышев В. В., Очерк греческих древностей, ч. 2, СПБ, 1889; Круазе А. и М., История греческой лит-ры. Руководство для уч-ся и для самообразования, пер. с франц. В. С. Елисеевой, под ред. и с предисл. С. А. Жебелева, П., 1916; Радциг С. И., История древнегреческой лит-ры, 2 изд., М., 1959.

И. Шталь.

ПРОТОТИ́П (от греч. prōtotypon — прообраз) — реальная личность или литературный персонаж, послуживший основой для создания того или иного художественного образа.

Проблема жизненного П., важная для всей лит-ры, отражающей реальную действительность, наибольшее значение приобретает в реалистическом ее направлении. Писатели-реалисты нередко создают художественные образы путем отбора наиболее типичных характеров реальной действительности. Так созданы очерк «Владимир Ильич Ленин» М. Горького, повесть «Чапаев» Д. Фурманова, поэма «Зоя» М. Алигер, роман «Молодая гвардия» А. Фадеева. Но, изображая типическое лицо реальной действительности, писатель не копирует его характер, жизнь, а в меру своего понимания и мастерства отбирает в нем существенное, ведущее. Еще более часто писатели создают художественные образы путем воплощения отдельных типических характеров лишь как основы обра-

зов, обогащая их материалами дополнительных наблюдений над подобными, сходными людьми. Так рисовались многие образы в «Записках охотника», в романах «Накануне» и «Отцы и дети» И. С. Тургенева. «В основание главной фигуры, Базарова, легла, — пишет И. С. Тургенев, — одна поразившая меня личность молодого провинциального врача» (Собр. соч., т. 10, М., 1956, с. 346). Чернышевский, готовя роман «Пролог», воспользовался для создания образа Рязанцева типическими чертами К. Д. Кавелина, для создания образа Левицкого — чертами Добролюбова, для создания образа Волгиной — чертами О. С. Чернышевской и т. д. А. Серафимович в образе Кожуха («Железный поток») исходил из личности Е. И. Ковтюха. Б. Полевой в обрисовке образа Мересьева («Повесть о настоящем человеке») опирался в основном на историю жизни летчика Маресьева. Типические художественные образы создаются и как широкособирательные, в том смысле, что эти образы не имеют строго определенных реальных П. Это наиболее распространенный путь создания художественного образа. Но и в этом случае писатель опирается на реальную действительность, формируя собирательные образы на основе изучения десятков и сотен представителей определенной социальной среды. При этом процесс работы над собирательными образами представляет собой не механическое склеивание черт, рассеянных в разных лицах, а творческое проникновение в сущность социального характера определенного времени и места.

Писатели, создавая художественные образы, опираются иногда и на литературные П. Так, М. Е. Салтыков-Щедрин использовал для своих художественных образов Молчалина, Глумова и мн. др. литературных героев.

А. Ревякин.

ПРОЦЕ́СС ТВО́РЧЕСТВА — термин, употребляемый в двух значениях: 1) в широком — как проявление общих особенностей и свойств художественного мышления в ходе творческой деятельности и 2) в более узком — как последовательность фаз работы художника над созданием к.-л. произведения. Первое и второе значения термина связаны между собой: для того чтобы охарактеризовать черты процесса художественного творчества в целом или процесс творчества отдельного писателя, необходимо изучение типических особенностей актов создания отдельных произведений. Тем не менее понимание термина «П. т.» в каждом из его значений связано с относительно различными задачами. При первом, более широком значении исследуются преломление в ходе творческого процесса общих закономерностей познания человеком окружающего мира, соотношение «логических» («рационалистических») и конкретно-чувственных элементов мышления, общие взаимоотношения в художественной деятельности жизненного опыта и поэтической фантазии, словесно-логической, зрительной и эмоциональной памяти, роль ассоциативности и т. п. Во втором значении термина подразумевается необходимость исследования принципов, различных фаз и этапов переработки и обобщения художником жизненных явлений в ходе создания своего произведения. Цель такого изучения — раскрыть своеобразие индивидуального творческого процесса, его «стратегию», активную идейно-эстетическую направленность, концепционность, кристаллизацию творческого метода в живой динамике деятельности художника. Такая трактовка задач изучения творческого процесса противостоит в нашей науке всякого рода идеалистическим теориям творческого акта как иррационального, якобы целиком осуществляемого в сфере «подсознательного». На самом же деле творческий процесс в своей основе является целенаправленным и зависит от мировоззрения писателя, к-рое определяет также и подсознательные, т. е. неосознанные, элементы творчества, объясняемые материалистически, исходя из марксистской теории отражения и материалистического понимания законов мышления. Эти методологические пред-

посылки открывают возможность классифицировать особенности процессов творчества в зависимости от типов художественного мышления. Так, напр., творческий процесс Пушкина, черты к-рого характерны для многих представителей реализма, характеризуется тем, что он движется импульсами живой действительности, стремлением к образному раскрытию сущности изображаемых явлений, к воспроизведению их качественного своеобразия и объективированию реальных источников субъективных переживаний и эмоций. Для творческого процесса, напр., В. А. Жуковского в основном характерно стремление к освобождению от «вещности» образов, транспонирование реальных представлений в план отвлеченной символики. Жизненные события или явления становятся лишь поводом для выражения эмоций одинокой, замкнутой в себе души. Такого рода принципы творческого процесса нашли свое особенно яркое выражение в символистской поэзии, сознательно строящей свой метод на полном противопоставлении «мира творчества» миру реальной действительности.

Изучение творческого процесса, его закономерностей, а также своеобразия творческой работы отдельных писателей является центральной задачей *психологии творчества* (см.).

Лит.: Мейлах Б., Талант писателя и процессы творчества, Л., 1969.

Б. Мейлах.

ПСА́ЛМЫ (от греч. psalmós — бряцание на струнном инструменте) — древние религиозные и светские гимны и песни, по преданию сочиненные библейским царем Давидом. Собрание ста пятидесяти П. под названием «Псалтирь» вошло в Библию. В христианском средневековом (в т. ч. и древнерусском) иск-ве широко известны изображения Давида-псалмопевца. Псалтирь (а также ее разновидности: псалтири гадательная и толковая) известна в русских списках с 11 в. Поэтическая образность и лиризм псалтири сделали ее одной из популярных ветхозаветных книг в средние века. Она была и книгой для чтения, и книгой учебной. Отдельные П. становились порой революционными гимнами. Так, напр., восемьдесят первый П. с резкими нападками на «земных богов» (злых царей и вельмож) стал в 18 в. антимонархической песней якобинцев. Этот же восемьдесят первый П. привлек внимание поэта Г. Р. Державина, к-рый работал над «преложением» восемьдесят первого П., не имея понятия о его судьбе в революционной Франции. Ода Державина на тему восемьдесят первого П. — «Властителям и судиям» вызвала негодование екатерининского двора и не была пропущена в печать павловской цензурой.

В. Кузьмина.

ПСЕВДОНИ́М (греч. pseudónymos, от pseúdos — вымысел, ложь и ónoma — имя) — вымышленное имя (фамилия), под к-рым автор публикует свои произведения. П. очень распространены в лит-ре; многие из них широко известны: Стендаль — Анри Бейль, М. Горький — А. М. Пешков, Н. Щедрин — М. Е. Салтыков, Анатоль Франс — Жак Анатоль Тибо и т. п., другие до сих пор составляют загадку: «Русский человек» — автор письма в «Колоколе» Герцена, И***Т*** — автор «Отрывка путешествия в *** И***Т***» и пр. В зависимости от способов образования П. различаются: аллоним — П. в виде собственного имени другого лица (В. Крестовский — Н. Д. Хвощинская-Зайончковская); анаграмма — П. из переставленных букв собственного имени (Харитон Макентин — Антиох Кантемир); ананим — П. из букв собственного имени, читающегося в обратном порядке (Нави Волырк — Иван Крылов); астроним — П. в виде звездочек (***, *⁎*) или к.-л. других знаков; криптоним — П. из инициалов автора или из любых букв, взятых в этом значении (А. П. — А. С. Пушкин) и т. п.

Лит.: Масанов И. Ф., Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей, т. 1—4, М., 1956—60; Масанов Ю., В мире псевдонимов, анонимов и литературных подделок, М., 1963; Halkeh S., Laing J., A dictionary of the anonymous and pseudony-

mous literature of Great Britain, 2 ed., v. 8, Edinb.—L., 1956; Holzmann M., Bottatta H., Deutsches Pseudonymen-Lexikon, Wien — Lpz., 1906; Barbier A., Billard P., Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes..., 3 ed., v. 1—4, P., 1879.

Е. Прохоров.

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА — научное направление в изучении фольклора и лит-ры, возникшее в последней четверти 19 в. Его возглавлял немецкий философ, психолог и фольклорист Вильгельм Вундт (1832—1920). Основой этого направления служило особое учение о творческом процессе, в к-ром главная роль отводилась психическому состоянию художника. Фактором, определяющим деятельность человеческого сознания, Вундт считал «первичное волевое начало», а его характерным проявлением — апперцепцию, т. е. обусловленность восприятия и познания ранее приобретенным опытом. Вундт одним из первых стал исследовать самый процесс возникновения мифа, создания поэтического образа. Он пришел к выводу, что язык и поэзия есть дальнейшее развитие естественных выразительных движений, что коллективное начало в языке, мифах и поэзии господствует над индивидуальным, что язык, мифы и поэзия есть проявление «народного духа», к-рый он, однако, понимал весьма отвлеченно. Вундт отводил значительное место в творческом процессе сновидениям и галлюцинациям. Его теорию приложил к объяснению происхождения фантастических сказок Лейен, автор книг «О происхождении сказок» (Лейпциг, 1889) и «Сказка» (Лейпциг, 1911). Теория Вундта оказала влияние на З. Фрейда и возглавляемое им в психологии направление (фрейдизм). Религиозные представления и художественное творчество Фрейд объяснял бессознательным проявлением в символической форме сексуального начала, напр. в мифах и сказках.

Независимо от Вундта возникло в русском лит-ведении и фольклористике психологическое направление, основоположником к-рого был А. А. Потебня (1835—91). Потебня считал, что порядок в окружающий мир вносит мысль человека, что художественное творчество есть отражение внутреннего мира писателя, певца. Процесс творчества в то же время углубляет и совершенствует духовную жизнь человека. Взгляды Потебни близки взглядам Вундта в понимании апперцепции, в преувеличении значения образа-символа в языке и поэзии, в субъективистском подходе к проблеме художественного творчества. Это последнее было основой широкого обращения Потебни, а особенно его учеников к вопросам творческого процесса и восприятия художественного произведения. Потебня ввел в лит-ведение понятие «внутренняя форма» слова и образа, утвердил мысль о единстве формы, образа и его значения, выдвинул теорию последовательного развития: слово — миф — образ (поэтический), определив свое понимание их отличий. В мифе, по его мнению, отождествляются познаваемое и познанное ранее, в поэзии они различаются, что дает основу метафоре. Важную роль в создании мифа и образа он отводил слову, к-рое несет в себе зачаток образа. Важные идеи высказал Потебня по отношению к фольклору. Своеобразно он раскрывал происхождение простейших жанров — пословицы, притчи (басни) и сказки: пословица — основная мысль притчи и сатирической сказки. Много ценного дают его работы в толковании символических образов фольклора. Учение Потебни оказало влияние на Д. Н. Овсянико-Куликовского, А. Г. Горнфельда, Б. А. Лезина, к-рый был редактором сборника «Вопросы теории и психологии творчества» (1907—23, Харьков). Эти ученые субъективистски подходили к пониманию творческого процесса. Влияние Потебни сказалось и на теоретических воззрениях символистов (А. Белый).

Лит.: Вундт В., Миф и религия, СПБ, 1913; его же, Основы иск-ва, СПБ, 1910; его же, Проблемы психологии народов, М., 1912; его же, Фантазия как основа иск-ва, М., 1914; Ланге Н., Теория В. Вундта о начале мифа, О., 1912; Потебня А., Полн. собр. соч., т. 1, Х., 1926; его же, Из лекций по теории словесности, 3 изд., Х., 1930; его же, Из записок по теории словесности,

Х., 1905; его же, Объяснения малорусских и сродных народных песен, т. 1—2, Варшава, 1883—87.

Н. И. Кравцов.

ПСИХОЛО́ГИЯ ТВО́РЧЕСТВА — дисциплина, посвященная исследованию процесса творчества, его закономерностей, а также классификации типов творческого процесса в зависимости от особенностей художественного метода и индивидуальных особенностей личности автора. В отличие от истории лит-ры, к-рая изучает преимущественно результаты деятельности писателя, его завершенные произведения, П. т. стремится исследовать самый процесс художественного мышления в его динамике, от первоначальной фазы (возникновение объективных и субъективных импульсов, зарождение и развитие образов, их кристаллизация) до фаз промежуточных и завершающих. По характеру своих задач и методике П. т. развивается на стыке лит-ведения, эстетики, психологии и физиологии высшей нервной деятельности (к-рая является естественнонаучной базой общей психологии). В отличие от идеалистической П. т., рассматривавшей психику как автономную духовную субстанцию и считавшей область творчества интуитивной, целиком подсознательной (теории Шопенгауэра, Бергсона, Тулуза и др.), в противовес теориям «психопатологическим» (напр., Ломброзо, Макс Нордау) или сводящим объяснение творчества к биологическим инстинктам (Зигмунд Фрейд и его последователи), марксистская П. т. исходит из детерминированности сознания художника и всех фаз творческого процесса действительностью. Строя заново П.т. на этой основе, необходимо вместе с тем внимательно учитывать конкретные наблюдения и отдельные выводы, накопленные этой дисциплиной в прошлом. Материалом П. т. являются объективные данные, и прежде всего рукописи произведений, отражающие движение сознания художника в его динамике. Методика истолкования этого движения требует соединения чисто текстологических приемов с внимательным учетом фона творческого процесса — общественного и индивидуально биографического, а также идейно-эстетического анализа эволюции не только замысла в целом, но и отдельных его элементов. Ценные данные для изучения П. т. дают самонаблюдения писателей, зафиксированные ими в дневниках, письмах, художественных произведениях, а также в мемуарах современников (при условии, разумеется, их критического анализа), специальные анкеты и беседы по заранее выработанной программе. В настоящее время ставятся и вопросы экспериментальных исследований. Научная П. т. включает в свою область также изучение процессов восприятия произведений читателем, поскольку эти процессы в определенных моментах соотносятся с творческой деятельностью. Значение П. т. не только теоретическое, — она углубляет наши представления о закономерностях художественного мышления и о разнообразных творческих процессах, их динамике и типологических особенностях, но и практическое — для овладения законами художественной деятельности и тем самым усовершенствования мастерства современных писателей.

См. также ст. *Процесс творчества*, *Талант*.

Лит.: Мейлах Б., Психология художественного творчества, «Вопр. лит-ры», 1960, № 6; его же, Художественное мышление Пушкина как творческий процесс, М.—Л., 1962 (гл. 1); его же, Содружество наук — требование времени, «Вопр. лит-ры», 1963, № 11; Ковалев А., Психология литературного творчества, Л., 1960; Медведев П., В лаборатории писателя, Л., 1960; Цейтлин А., Труд писателя. Вопросы психологии творчества, культуры и техники писательского труда, М., 1962; Симпозиум по комплексному изучению художественного творчества. Тезисы и аннотации, Л., 1963 (см. также отчет о симпозиуме в «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1963, в. 5); Выготский Л., Психология иск-ва, 2 изд., М., 1968; Содружество наук и тайны творчества. Сб., М., 1968; Мейлах Б., Талант писателя и процессы творчества, Л., 1969; Арнаудов М., Психология литературного творчества, пер. с болг., М., 1970.

Б. Мейлах.

ПУТЕШЕ́СТВИЕ — название, применяемое к произведениям, в к-рых повествуется о П. действительных

или мнимых. Популярный жанр П. имеет многовековую историю. Прообраз книги П. — «Одиссея» Гомера. До наших дней сохранились книги о П., военных, торговых, религиозных, научных, в древнем мире и в последующих эпохах. Многие утопии писались в жанре П. Обычно наиболее распространенная форма П. — роман, но встречается и поэтическое П. (Байрон, Гейне), а Э. Ростан рассказывает в драматургической форме о путешествии Жоффруа Рюделя в Триполитанию к далекой принцессе Мелисанде. Обычно в каждом произведении этого жанра встречаются три элемента: описательный, повествовательный и рассуждение. Преобладание одного из них зависит от цели П. Всемирное признание получили книги Д. Дефо, Д. Свифта, Ф. Купера, Майн Рида, Г. Мелвилла, Р. Л. Стивенсона, Д. Конрада, Ж. Рони-Старшего, М. Твена, Д. Лондона, С. Цвейга. Однако этот перечень имен лишь формально объединяет авторов П. По существу здесь речь идет о разных жанрах романа. Сатирический роман Свифта пародирует «робинзонаду» Дефо. В нек-рых П. отсутствует описание страны, по к-рой проезжает герой (у Стерна), о П. здесь можно говорить как о художественном приеме для решения другой задачи — изображения чувств героя. Байрону и другим поэтам-романтикам красочные картины дальних стран с их экзотическим местным колоритом нужны лишь для создания впечатляющего контраста презренной прозе буржуазного существования.

От романов и поэм, написанных в форме П., следует отличать собственно П., т.е. путевые очерки, принадлежащие перу больших писателей.

Путевой дневник — жанр, испытанный временем. Писатель интересовался не только природой, нравами и обычаями, но и стремился глубже познать жизнь народа, вел разговор с читателем на самые различные вопросы: о жизни, культуре, лит-ре и т. д. Этот емкий жанр популярен не только в прошлом: «Путешествие в Италию 1811» Стендаля, «Путешествие в Пиренеи» Тэна, «Итальянские впечатления» Бурже и др., но и в настоящем: «Зеленые холмы Африки» Э. Хемингуэя, «Ирландский дневник» Г. Бёлля, «Путешествие по радуге» Д. Б. Пристли, «Одноэтажная Америка» И. Ильфа и Е. Петрова, «Испанский дневник» М. Кольцова и др. Конечно, и в этих книгах отчетливо выступает личность автора и его мироощущение в целом, а не только отношение к изображаемым странам. Особый жанр П. составляют произведения писателей-фантастов: Ж. Верна, Фламмариона, Г. Уэллса, А. Конан-Дойля, С. Лема. Большой познавательный интерес вызывают книги о П., написанные учеными, когда в одном лице сочетается талант литератора и страстного исследователя. Человечество надолго сохранит в своей памяти книги М. Поло, Ч. Дарвина, А. Брема, Д. Ливингстона, Ф. Нансена, Р. Амундсена, Р. Скотта, Т. Хейердала, наших ученых и путешественников: П. К. Козлова, Н. М. Пржевальского, Н. Н. Миклухо-Маклая, В. К. Арсеньева, В. А. Обручева и др., к-рые внесли неоценимый вклад в изучение нашей планеты.

В истории русской лит-ры жанр П. занимает видное место. Хорошо известны «Хождение за три моря» Никитина, «Письма русского путешественника» Карамзина, «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года», «Путешествие из Москвы в Петербург» Пушкина, «Фрегат «Паллада» Гончарова, книги К. Станюковича. О П. по родным краям, о тяжелой участи народа в дореволюционное время писали Чехов, Короленко, Телешов, Гарин-Михайловский, Серафимович, Вересаев и мн. др. О П. по Советской России рассказали М. Горький, Н. Тихонов, Б. Горбатов, А. Грин, К. Паустовский, М. Шагинян, Ю. Смуул, В. Овечкин, а также другие писатели (В. Солоухин, В. Песков и т. д.). Многие написали книги-П. по странам социалистического лагеря и странам Африки и Америки, Азии и Европы.

Наша страна — страна покорителей космоса, К. Э. Циолковский и первые космонавты внесли свой весомый вклад в лит-ру о космосе (К. Циолковский «Вне Земли», Ю. Гагарин «Дорога в космос», Г. Титов «Семнадцать космических зорь» и «700 000 километров в космосе» и др.). Советские и зарубежные писатели-фантасты создали серию книг о межпланетных П.

Лит.: Р о б о л и Т., Лит-ра путешествий, в кн.: Русская проза, под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова, Л., 1926, с. 42—73.

А. Головенченко.

ПЬЕ́СА — см. *Драма.*

Р

РА́ДИО И ЛИТЕРАТУ́РА. Радио (от лат. radus — луч) — техническое средство для передачи неограниченному числу слушателей речи, музыки. Радио является могучим пропагандистом художественной лит-ры. В русском языке не существует термина, связывающего воедино писателя и радио. Возникшее в 30-е гг. понятие «радиолит» не вошло в научный обиход. Опыт мирового вещания показывает, что по радио можно передавать как специально написанные художественные произведения, так и приспособленные для этой цели сочинения писателей и поэтов. В практике крупнейших радиостанций в нашей стране и за рубежом литературные программы занимают в среднем по объему одну пятую часть всего вещания.

Еще на заре советского вещания В. В. Маяковский отметил огромное значение радио для популяризации творчества писателей и поэтов: «Трибуну, эстраду продолжит, расширит радио. Радио — вот дальнейшее (одно из) продвижение слова, лозунга, поэзии... Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру». М. Горький, А. С. Серафимович, Д. Бедный, В. В. Маяковский, Вс. Вишневский были зачинателями советского литературного радиовещания.

В СССР ежемесячная продукция литературного вещания составляет 150—200 печатных листов. По объему и тиражу радио значительно превосходит издательства. У микрофона ежедневно выступают писатели, поэты, критики, публицисты. Литературные произведения передаются по радио в художественном исполнении. Для этой цели привлекаются отдельные исполнители и целые коллективы. Радио предъявляет к литературному произведению определенные требования. Так, напр., большие художественные сочинения не могут по времени звучания войти в пределы одной передачи. Поэтому эпос, напр., нуждается в особом приспосабливании для вещания. На радио широко практикуется передача в эфир отдельных отрывков из художественных произведений, а также цикловые программы, последовательно знакомящие слушателей со всем сочинением или с определенной литературной темой.

Основными видами литературного вещания являются художественное чтение и драматические передачи. Каждый из этих видов программ пользуется различными жанрами вещания, формами художественной пропаганды. Так, для художественного чтения наиболее пригодны поэтические произведения, небольшие прозаические отрывки. Для пропаганды крупных сочинений применяются разнообразные формы монтажей и композиций. На радио возникло своеобразное иск-во звучащего слова, о к-ром образно и точно писал В. Н. Яхонтов: «Я мечтаю о звучащей книге, к-рая сделалась бы другом нашему подрастающему поколению. Звучащая книга — дело ближайшего будущего. Она в какой-то мере существует, ибо существует радио... Я мечтаю о звучащей книге, в к-рой лучшие мастера художественного слова были бы записаны в помощь учителю». Современное радио,

используя средства механической записи, успешно воплощает мечту о звучащей книге.

Драматическое вещание пользуется различными средствами трансформации литературных произведений. Широко применяются инсценировки романов, драматизация эпических сочинений. В этой области вещания ведутся поиски оригинальной лит-ры, созданной только для радио. Многолетняя практика мирового вещания привела к возникновению новых понятий — радиодраматургия, радиотеатр (см. *Радиопьеса*). Многие крупные деятели лит-ры считают, что в этой сфере художественного творчества на радио возникает самостоятельный вид лит-ры.

П. Гуревич.

РАДИОПЬЕ́СА — драматическое произведение, рассчитанное исключительно на слуховое восприятие. На технической базе радио возникает новый вид лит-ры, в частности драматургии, в связи с особенностями звучания в эфире произносимого слова во взаимодействии со звуковыми возможностями радио.

Свобода воспроизведения всех областей звучащего мира (голоса людей, работа машин, шум моря, свист ветра и т. д.), включение музыки, неограниченные возможности в совмещении всех этих звуковых элементов с речью действующих лиц или голосом повествователя — все это придает слову в эфире новый выразительный характер. Рождение радиотеатра началось тотчас же с возникновением регулярного вещания.

Радиодраматургия как новый вид лит-ры стала появляться еще в 20-х гг. во многих западных странах, напр. в Италии, Германии, Австрии. К созданию радиопьес были привлечены известные писатели и драматурги, в частности в Германии появились пьесы Л. Франка, А. Цвейга.

В нашей стране в области радиодраматургии работали А. Афиногенов, Л. Леонов, Б. Ромашов, Б. Лавренев, В. Иванов, Д. Щеглов. Крупным событием советского радиотеатра стала постановка радиопьесы А. Афиногенова «Днепрострой». О своей работе автор писал: «Специфичность восприятия определяла совершенно особый подход к материалу... Вот почему внутреннюю задачу я определил для себя в таком виде: перевести зрительные образы в слуховые и так построить звук, чтобы он вызывал у слушающего зрительный образ». Во многих странах радиоспектакли как своеобразная художественная форма рассматриваются как особый вид иск-ва, со своими традициями, именами известных радиодраматургов и актеров, с постоянно растущей аудиторией слушателей. Крупными произведениями этого жанра считаются радиопьеса Б. Брехта «Лукулл», а также сочинения для эфира А. Деблина, Г. Казака, Ф. Вольфа, Г. Бёлля, Э. Кестнера. Значительное место занимают радиоспектакли в Британском радиовещании, а также в Швеции, Италии, Польше, Норвегии, Дании. В области радиодраматургии работали крупные писатели, известные не только своими сочинениями для эфира, — А. Зегерс, Д. Пристли, Б. Брехт, Л. Франк. Из современных авторов наиболее значительны достижения таких драматургов, как М. Фриш и П. Карваш.

Р. называются не только произведения, написанные специально для эфира, но и пьесы, приспособленные для радио в процессе постановки. Так, крупными достижениями советского радиотеатра считаются «Дон Кихот» (радиорежиссер Р. Иоффе) и «Каменный гость» (постановщик Вс. Мейерхольд). В практике мирового вещания сложились разнообразные виды Р., такие, как диалогизированная новелла, Р.-монолог, радиообозрение и др.

Лит.: Афиногенов А., Как я писал «Дніпрельстан», «Радиослушатель», 1930, № 23—24, с. 5; Марченко И., Театр без билетов и расстояний, Л.—М., 1964; Гуревич П., У истоков советского радиовещания, М., 1970.

П. Гуревич.

РАЁК — см. *Раёшник, Раёшный стих.*

РАЁШНИК. РАЁШНЫЙ СТИХ (р а е к) — в 18—19 вв. распространенное в Европе и России зрелищное

представление (ящик с увеличительными стеклами, через к-рые показывались картинки религиозного содержания — Адам и Ева в раю, отсюда название), позднее — русский фольклорный стих, сопровождавший, в частности, представления райка и имевший самостоятельное распространение. Количество слогов и расположение ударений в Р. с. свободно, ритм основан на смежной рифмовке строк (обычно юмористического, прибауточного характера).

Содержание Р. очень разнообразно — от реклам уличных торговцев и балаганных зазывал (выкрики тряпичника: «Тряпье, рванину, худую перину, сваляную подушку, путаную Аксюшку, всякие лохмотья, пьяную Авдотью собираем, покупаем, хозяина ослобоняем») до больших художественных произведений (пьесы старинного театра кукол) с широкой социальной сатирой. Этим стихом написана «Сказка о попе и о работнике его Балде» А. С. Пушкина:

Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару,
Навстречу ему Балда
Идет сам не зная куда.

Иногда отождествляют Р. и *рифмованную прозу* (см.), однако последнее понятие шире.

В советской поэзии к Р. обращался Демьян Бедный. Широко использовал Р. во время Отечественной войны во фронтовой печати С. Кирсанов («Заветное слово Фомы Смыслова»).

Лит.: Ярхо Б. И., Свободные звуковые формы у Пушкина, в сб.: Ars poetica, вып. 2, М., 1928; Богатырев П. Г., Выкрики разносчиков и бродячих ремесленников — знаки рекламы. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов, М., 1962.

В. Никонов.

РАЗВЯЗКА — исход событий, решение противоречий (конфликта) сюжета. Р. определяется завязкой. Но по воле автора развязка может быть и естественным, логическим выражением завязки, мотивированным всем ходом развивающегося конфликта, и ложной, привнесенной извне. Примером естественной Р. могут служить трагедия «Гроза» А. Н. Островского, лирическая комедия «Вишневый сад» А. П. Чехова и роман «Поднятая целина», М. Шолохова, ложной — «Воскресение» Л. Н. Толстого. Противоречия между Давыдовым и Островновым, составившие завязку романа «Поднятая целина», закономерно обусловили поражение индивидуалистических, контрреволюционных сил и победу колхозного, социалистического движения, хотя и не без тяжелых, горестных потерь. Завязка романа «Воскресение», вся объективная логика развития его событий, весь смысл обостряющихся противоречий Нехлюдова со средой, к к-рой он принадлежит по своему рождению и воспитанию, обусловливает необходимость борьбы людей труда за свои права и интересы, а не примирение с угнетателями. Но Толстой необоснованно привел Нехлюдова в третьей части романа к немотивированному выводу о непротивлении злу насилием, противоречащему всей его жизненной истории. Эта утопия евангельского примирения и воскресения явилась ярким выражением кричащих идейных противоречий Толстого, его слабости.

Р. может быть внезапной, неожиданной, совершенно механически прерывающей развитие действия. В древнегреческих трагедиях такой силой, распутывающей своим вмешательством все противоречия, были боги. Во время представлений трагедий боги «спускались» на сцену на особой машине. В связи с этим возник термин Deus ex machina (бог из машины), к-рый в переносном смысле начали применять к любым внезапным, никак немотивированным решениям противоречий в художественных произведениях.

В лит-ре неоднократно ставился вопрос о крутых, якобы немотивированных, случайных Р. в драматургии А. Н. Островского. Но еще Добролюбов в статье «Темное царство» справедливо указал на одну из их причин — необузданный произвол, упрямство, самодурство действующих лиц, определяющих Р.

В зависимости от индивидуального видения мира, художественной манеры, идейно-эстетических задач пи-

сатели объединяют, сращивают Р. с кульминацией или отделяют ее от кульминации. А. П. Чехов, стремясь к предельной естественности, смело разрушая преграды между сценой (иск-вом) и жизнью, решает все основные противоречия в предпоследнем акте и целый акт отводит Р. Драматургический конфликт, утверждает он этим, разрешился, но жизнь продолжается.

А. Ревякин.

РАЗГОВО́Р — жанр, к к-рому относятся художественные, публицистические, философские и научные произведения, имеющие четкую и законченную форму беседы двух или многих персонажей. Как особый жанр прозы и поэзии Р. принципиально отличается от диалога, использующегося в качестве одного из средств художественно-речевой характеристики персонажей в самых разнообразных жанрах. В Р. обычно дается острое столкновение мнений,— в результате к-рого выявляется т. з. автора на предмет спора, а часто и живое изображение людей, выражающих свои взгляды. Даже разговору с научной и философской тематикой, не входящему в область художественной лит-ры, указанные особенности жанра могут придавать яркость, увлекательность и значительную степень художественности. Особой разновидностью Р. следует считать т. н. «разговоры в царстве мертвых», авторы к-рых как бы оживляли давно ушедших с исторической сцены деятелей, заставляли их беседовать друг с другом и тем самым ставили и разрешали историко-культурные проблемы. Существуют и «разговоры», построенные как обращение к воображаемому собеседнику; в них взгляды и духовный облик этого собеседника раскрываются в прямой авторской речи (см., напр., «Разговор с фининспектором о поэзии» В. Маяковского). Наиболее значительными образцами Р. в античной лит-ре были философские диалоги Платона, а во французской просветительской лит-ре конца 17 — 18 в. — «Диалоги мертвых» Б. Фонтенеля и его книга «Разговор о множестве миров», излагавшая учение Коперника и переведенная на русский язык А. Д. Кантемиром, а также произведения Д. Дидро «Племянник Рамо» и «Парадокс об актере». В русской лит-ре к жанру Р. обращались М. В. Ломоносов («Разговор с Анакреоном»), Г. Р. Державин («Философы пьяный и трезвый»), Н. М. Карамзин («Разговор о счастии»), М. Н. Муравьев («Разговоры в царстве мертвых»), К. Н. Батюшков («Вечер у Кантемира»), А. С. Пушкин («Разговор книгопродавца с поэтом»), Н. А. Некрасов («Поэт и гражданин») и др. У советских писателей жанр Р. приобретает новое, революционное наполнение и особую политическую остроту («Диалог об иск-ве» А. В. Луначарского, «Юбилейное» и «Необычайное приключение...» В. Маяковского, «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» Э. Багрицкого и др.). Поэтому идейные выводы автора в упомянутых Р. (особенно у В. Маяковского) даны более резко и определенно, чем в большинстве Р. писателей прежних эпох.

Н. Фридман.

РАЗМЕ́Р СТИХОТВО́РНЫЙ — в силлабо-тоническом стихе *метр* (см.) и число стоп, по их названиям, перенесенным из метрического античного стихосложения, но с заменой долгого слога ударяемым, а краткого безударным. По числу слогов в стопе Р. с. делятся на двусложные (*ямб, хорей*) и трехсложные (*дактиль, амфибрахий, анапест*). Чтобы описать движение ритма в стихе, «стопная теория» пользуется, кроме этих пяти «основных» Р. с., также и обозначениями других размеров античной метрики (*пиррихий, спондей* и пр.), но это приводит к отрицанию Р. с. как целого и превращает стих в хаотический набор разных стоп. Р. с. существует не в отдельной стопе и даже не в строке, а только в соотнесенности строк. Поэтому к перечисленным размерам можно добавить логаэды (*гекзаметр* и *пентаметр*), а также нек-рые др. — очень немногочисленные и редко употребляемые (напр., пятисложную стопу с ударе-

нием на третьем слоге). В силлабическом стихе Р. с. определяется количеством слогов, напр., *восьмисложник, десятисложник* и т. д. или их сочетания; это с большой тщательностью описано и изучено на материале французского, польского, сербохорватского стиха. Современное стиховедение пытается определить Р. с. в дольниках (М. Л. Гаспаров) и тонике (А. Н. Колмогоров, В. А. Никонов и др.). Для поэзии Пушкина употребительность Р. с. такова (количество строк, за вычетом одной тысячи трехсот сорока четырех строк, не принадлежащих силлабо-тонике):

Метр	Стопность					
	1 и 2	3	4	5	6	Итого
Ямб	99	1 584	21 605	6 443	3 754	33 485
Хорей	5	125	4 105	—	3	4 238
Дактиль	138	—	—	—	992	138
Амфибрахий	62	55	213	—	—	330
Анапест	99	25	—	—	—	124
Логаэды	—	—	—	31	69	100
Итого	403	1 789	25 923	6 474	3 826	38 415

Позже в русской поэзии развились трехсложные Р. с. (особенно у Некрасова), пятистопный хорей, дольники и др., резко сократился шестистопный ямб.

Лит.: Шенгели Г. А., Трактат о русском стихе, 2 изд., М.—П., 1923; Жирмунский В., Введение в метрику, Л., 1925; Томашевский Б., О стихе, Л., 1929; Лапшина Н., Романович И., Ярхо Б., Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина, М.—Л., 1934; Розанов И., Стихотворные размеры в донекрасовской поэзии и у Некрасова, в сб.: Творчество Некрасова, «Тр. Московского ин-та истории, философии и лит-ры», т. 3, М., 1939; Тарановски К., Руски дводелни ритмови, Београд, 1953; Тимофеев Л., Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958; Шенгели Г., Техника стиха, М., 1960; Холшевников В., Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1972; Лапшина Н. В., Романович И. К., Ярхо Б. И., Из материалов «Метрического справочника к стихотворениям М. Ю. Лермонтова», «Вопр. языкознания», 1966, № 2.

В. Никонов.

РАЗНОУДА́РНАЯ РИ́ФМА — см. *Рифма.*

РАК — см. *Палиндром.*

РАПСО́Д (греч. rhapsōdós, от rháptō — шью и ōdé — песнь, или от rhábdos — трость и ōdé — песнь) — в древней Греции чтец-декламатор, исполнитель уже созданных ранее произведений, в основном эпических. В пору оскудения героического эпоса пришел на смену аэду, певцу-импровизатору (см. *Аэд*). Выступал на поэтических состязаниях во время общественных празднеств. Для декламации самостоятельно составлял композицию из текста эпических песен—поэм. Отсюда возможная этимология слова: Р. — «сшиватель песен». Вместо лиры, как у аэда, Р. держал в руке лавровую трость — символ права выступать на собрании. Отсюда вторая возможная этимология: Р. — «ведущий песнь с тростью в руке». Р. способствовали распространению гомеровских поэм. По преданию, со слов Р. в 6 в. до н. э. был записан текст «Илиады» и «Одиссеи».

Лит.: Радциг С. И., История древнегреческой лит-ры, 2 изд., М., 1959.

И. Шталь.

РАССКА́З — малая форма эпической прозаической лит-ры (хотя, как своего рода исключение из правила, имеются и рассказы в стихах). Термин «Р.» не обладает строго определенным значением и, в частности, находится в сложных, не установившихся отношениях с терминами «*новелла*» (см.) и «*очерк*» (см.).

С одной стороны, под Р. понимают любое небольшое повествовательное произведение (в этом случае новелла выступает как особенный вид рассказа). В других случаях новеллу и Р. различают как повествование с острой, отчетливо выражен-

ной фабулой, напряженным действием (новелла) и, напротив, эпически спокойное повествование с естественно развивающимся сюжетом (рассказ). Наконец, исходя из самого значения слова Р., к этому жанру иногда относят специфические формы повествования, в к-рых выступает *рассказчик* (см.), и тем самым создается иллюзия устного Р. в точном смысле слова (к новелле в этом случае относят объективные повествования от третьего лица).

Все эти представления об особенном значении термина «Р.» имеют свой смысл и оправдание, ибо, напр., повествование от лица рассказчика имеет как раз тенденцию к эпичности, к спокойному развертыванию сюжета. Таковы типичные Р., вошедшие в «Записки охотника» Тургенева (где автор выступает как рассказчик и даже участник событий), написанные в манере сказа произведения Лескова, американского писателя Колдуэлла, итальянца Моравиа и те вещи Чехова, в к-рых есть образ рассказчика (напр., его знаменитый цикл, в к-ром рассказывают друг другу истории врач Иван Иванович и учитель Буркин).

Отличие таких жанровых форм, как Р. и новелла, зафиксировано и в других европейских языках. Так, напр., немцы различают Erzählung (рассказ) и Novelle (новелла), французы соответственно — récit и nouvelle и т. д. Но термин «Р.» имеет и более широкое, самое общее значение — малая форма эпической прозы. Так, если новеллами называют, как правило, произведения новой лит-ры (начиная с эпохи Возрождения), то термин «Р.» охватывает малые формы повествовательной прозы вообще (начиная с древнейшей египетской прозы). В этом смысле термин «Р.» соотносится с терминами «*повесть*» (см.) и «*роман*» (см.).

Лит.: Антонов С., Письма о рассказе, М., 1964; Шкловский В., Художественная проза. Размышления и разборы, М., 1961. См. *Лит.* к ст. *Новелла*.

В. Кожинов.

РАССКА́ЗЧИК — условный образ человека, от лица к-рого ведется повествование в литературном произведении. Понятие о Р. очень важно при анализе художественного содержания и формы; в последнее время проблема Р. привлекает все более активное внимание литературоведов. Нек-рые западные исследователи склонны даже считать ее главной (или даже единственной) проблемой при изучении художественной прозы (что, конечно, является односторонностью).

Проблема Р. встает при анализе эпических произведений. Однако образ Р. (в отличие от *образа повествователя* — см.) в собственном смысле слова присутствует в эпосе не всегда. Так, возможно «нейтральное», «объективное» повествование, при к-ром сам автор как бы отступает в сторону и непосредственно создает перед нами картины жизни (хотя, конечно, автор незримо присутствует в каждой клеточке произведения, выражая свое понимание и оценку совершающегося). Этот способ внешне «безличного» повествования мы находим, напр., в гончаровском «Обломове», в романах Флобера, Голсуорси, А. Н. Толстого.

Но чаще повествование ведется от определенного лица; в произведении, помимо других человеческих образов, выступает еще и образ Р. Это м. б., во-первых, образ самого автора, к-рый непосредственно обращается к читателю (ср., напр., «Евгений Онегин» А. С. Пушкина). Не следует, однако, думать, что этот образ совершенно тождествен автору, — это именно художественный образ автора, к-рый создается в процессе творчества, как и все др. образы произведения. В «Евгении Онегине» есть не только образ автора, — в романе незримо присутствует и сам автор, создавший свой образ; автор и образ автора (рассказчика) находятся в сложных отношениях.

Очень часто в произведении создается и особый образ Р., к-рый выступает как отдельное от автора лицо (нередко автор прямо представляет его читателям). Этот Р. м. б. близок автору, родствен ему (иногда даже, как, напр., в «Униженных и оскорбленных» Достоевского, Р. пре-

дельно родствен автору, являет собой его другое «я») и м. б., напротив, очень далек от него по своему характеру и общественному положению (напр., Р. в «Очарованном страннике» Лескова). Далее, Р. может выступать и как всего лишь повествователь, знающий ту или иную историю (напр., гоголевский Рудый Панько), и как действующий герой (или даже главный герой) произведения (Р. в «Подростке» Достоевского). Наконец, в произведении подчас предстает не один, а несколько Р., по-разному освещающих одни и те же события (напр., в романах американского писателя Фолкнера).

Все это имеет очень существенное художественное значение. Сложные соотношения автора (к-рый, конечно, в любых случаях присутствует, воплощается в произведении), Р. и созданного в произведении жизненного мира определяют глубокие и богатые оттенки художественного смысла. Так, образ Р. всегда вносит в произведение дополнительную оценку происходящего, к-рая взаимодействует с авторской оценкой, напр. образ Цейтблома, от лица к-рого ведется повествование в «Докторе Фаусте» Т. Манна. Особенно сложной формой рассказа, характерной для новейшей лит-ры, является т. н. *несобственно прямая речь* (см.). В этой речи нераздельно переплетаются голос автора и голоса героев (к-рые в данном случае выступают и как своего рода рассказчики, ибо автор использует для отображения совершающегося их собственные слова и выражения, хотя и не передает их в форме прямой речи, от первого лица).

Лит.: Виноградов В. В., О языке художественной лит-ры, М., 1959, с. 122—57; Бахтин М. М., Проблемы поэтики Достоевского, 3 изд., перераб. и доп., М., 1972; Вейман Р., «Новая критика» и развитие буржуазного лит-ведения, М., 1965, с. 329—83.

В. Кожинов.

РЕАЛИ́ЗМ (от лат. realis — вещественный) — художественный метод (см. *Метод*) в иск-ве и лит-ре. Известное определение Ф. Энгельса («Изображение типических характеров в типических обстоятельствах при верности деталей») непосредственно относится к лит-ре 19 в. и имеет в виду конкретно-исторический метод, к-рый мы теперь называем методом критического Р. Вместе с тем оно является важным ориентиром при характеристике особенностей Р. вообще. Главное здесь в том, что в центре внимания Р. находятся именно действующие в жизни закономерности, что позволяет ему с наибольшей полнотой отбирать объективно присущие ей черты. Это создает в особенности благоприятные условия для осуществления познавательных задач, стоящих перед иск-вом, для приближения к жизненной и тем самым художественной правде. Это отграничивает Р., с одной стороны, от *романтизма* (см.), к-рый обращается к образам, пересоздающим действительность, в стремлении уловить еще не устоявшиеся ее закономерности, а с другой стороны — от *натурализма* (см.), эмпирически воспроизводящего частные стороны жизни вне управляющих ими закономерностей. Понятно, вместе с тем, что обобщающее начало в Р. не только не исключает, но предполагает утверждение эстетических идеалов (см. *Идеал эстетический*) художника. Отбор явлений жизни, их оценка, умение представить их как типические — все это связано с углом зрения художника на жизнь, а это в свою очередь зависит от его мировоззрения, от умения уловить передовые движения эпохи. Тем самым Р. не только не исключает, но и предполагает изображение жизненных явлений в их развитии, в направлении их ведущих тенденций, в исторической перспективе. Своеобразие Р. как художественного метода проявляется здесь прежде всего в том, что он не отрывается в этом изображении от реальной почвы, т. е. в самом способе построения образных картин из материала действительности, объективно данного писателю в самом историческом процессе.

Отсюда вытекает естественный вывод, что Р. прежде всего зависит в своих конкретных особенностях от тех исторических условий, в к-рых

развивается иск-во. Дело не только в отнесении творчества того или иного писателя к Р., а в определении конкретного характера его Р., многообразно проявляющегося в различной общественно-исторической обстановке в зависимости от национальных и социальных условий, историко-литературных взаимодействий и т. д., создающих тот или иной вид Р. В этом смысле вряд ли возможно ставить вопрос о едином историческом развитии Р., хотя в то же время реалистические тенденции — в различных своих проявлениях — пронизывают историю иск-ва, что, однако, еще не дает права говорить о реалистическом методе, как таковом. Понятно, что в конкретных исторических условиях Р. находит не только свое непосредственное своеобразие, но и то более, то менее благоприятную почву для развития. Это определяет неравномерность развития Р. в зависимости от национально-исторических условий и возможность одновременного выявления различных его видов в пределах той или иной национальной лит-ры. На дискуссии, посвященной развитию Р. в мировой лит-ре (Москва, 1957), высказывались разные точки зрения относительно начального этапа в истории Р. В западноевропейской лит-ре назывались прежде всего имена Шекспира и Сервантеса как зачинателей Р. Но черты Р. находили и в иск-ве раннего средневековья. Большой спор вызвал вопрос об античном Р. Наконец, искусствоведы, ссылаясь на пример наскальных рисунков первобытного человека, утверждали, что Р. складывался уже на самом раннем этапе становления иск-ва как формы общественного сознания. Несомненно, что реалистический метод не возник внезапно. Гениальные открытия Сервантеса и Шекспира стали возможны именно потому, что они были подготовлены всем предшествующим развитием иск-ва и лит-ры. Напр., произведения древней лит-ры, в основе к-рых лежали мифы (в древней Греции, Индии и у др. народов), были богаты художественными образами, обобщавшими представления о природе и человеке. В древних эпических произведениях особенно ярко были обрисованы героические типы, носители высоких представлений о мужестве, благородстве, самопожертвовании, готовности биться за общее дело. Эти герои были приподняты над будничной повседневностью, но, воплощая народные идеалы, они нередко были ближе и понятнее массам народа, чем персонажи классиков позднейшей письменной лит-ры.

Лит-ра развитого феодализма (в Западной Европе — эпохи средневековья) отмечена более резким социальным размежеванием. В художественных произведениях этого времени сталкиваются идеи феодально-аристократические, религиозные с чаяниями трудового народа. Именно в народной линии художественного творчества ощутимо стремление к Р. Этот Р. проявляется в разных формах. В лирике немецкого миннезингера Вальтера фон дер Фогельвейде (конец 12 — нач. 13 в.) или китайских поэтов Танской эпохи (Ли Бо, Ду Фу, оба в 8 в.) правдиво переданы человеческие чувства, природа воспринимается как поле деятельности человека, при этом человек изображен на абстрактно, а в его современном социальном облике. Наряду с легендарно-идеализированными образами рыцарских романов появляются такие произведения, как повесть о Тристане и Изольде, примечательная попыткой передать переживания героя и героини. В лит-ре средневекового города мы встречаемся с бытовой новеллой и бытовой драмой.

Т. о., хотя в средневековой лит-ре еще неглубока сила обобщения, но у многих народов Запада и Востока весьма последовательно осуществляется демократизация тематики и намечается тенденция к правдивому изображению быта разных сословий. В лит-ре Возрождения — «величайшего прогрессивного переворота» (Энгельс), при всем различии национальных путей развития, складывается новый взгляд на призвание человека, порожденный поднимающимся протестом против средневековой морали, против церковного

учения о греховности человеческой природы. Для ренессансного Р. характерно стремление к обобщенному, нередко гиперболическому изображению человеческой личности, в остром конфликте против косности, против сил старого мира или в противоборстве одной индивидуальности против другой. «Открытие мира и человека» (Б у р х а р д т) проявляется в масштабности изображения конфликтов, и в этом Возрождение резко противостоит сословной и местной замкнутости, узости взгляда и приниженности личности, характерных для идеологии средневековья. Изображая острые трагедийные ситуации, иск-во Возрождения вместе с тем глубоко оптимистично. В Р. Шекспира, Сервантеса, Рабле, Лопе де Вега острота критических суждений сочетается с утверждением гуманистического идеала, мечты о радостном счастливом обществе. Положительный идеал видится в гармоническом сочетании чувственной и духовной красоты человека. Это давало повод отдельным исследователям назвать Р. Возрождения «идеализирующим реализмом» (Л. П и н с к и й). Более правомерно говорить о поэтизации человека, освобожденного от предрассудков, от многих сковывающих его пут.

Важная заслуга реалистов Возрождения состоит в том, что они как бы заново открывают для лит-ры такие жанры, как новелла, роман, трагедия, комедия, и делают каждый из них средством изображения острых конфликтов своего времени. Поэтому хотя писатели Возрождения являются главными посредниками между новым временем и античностью, новая европейская лит-ра в жанровом отношении опирается не на Эсхила или Аристофана и еще менее на древний эпос, а на художественные открытия Шекспира, Сервантеса, Боккаччо, Петрарки. Именно эта живая преемственность лит-ры Возрождения и дала основание говорить об этой эпохе как эпохе возникновения Р. в современном значении этого слова. Было бы, однако, неверно, высоко оценивая значение ренессансного Р., трактовать все предшествующее иск-во как лежащее вне сферы Р. вообще.

Р. в западноевропейской лит-ре 17 в. не сложился в четкие формы, не стал большим самостоятельным направлением.

В сложном процессе литературной борьбы 17 в., когда еще живой была традиция Возрождения, реалистическое иск-во как бы накапливало новые завоевания и в рамках барокко и классицизма, и в развитии жанров бурлескного, комического, плутовского романа. Проза барокко в известной мере подготавливала появление социально-бытового романа. С другой стороны, театр классицизма обогащал лит-ру мастерством психологического анализа. Именно эта — расиновская в основе своей — школа вызвала к жизни один из выдающихся романов 17 в. — «Принцесса Клевская» Мадлен де Лафайет (1678). Это был для 17 в. новый тип романа, в к-ром была правдиво представлена страница из жизни французского дворянского общества и глубоко раскрывался сложный мир чувств героини. Мадлен де Лафайет открывала дорогу психологическому роману не только 18 в. (Прево, Мариво, Руссо), но и 19 в. (Стендаль).

В 18 в. европейские литературы вступают в качественно новый период развития, связанный с идеологией Просвещения. Впервые в истории мировой лит-ры борьба за Р. становится программным требованием многих выдающихся писателей. Мировое значение приобретает английский реалистический роман, основоположником к-рого выступил Д. Дефо («Робинзон Крузо», 1719). В творчестве английских реалистов 18 в. нашли выражение разные грани в развитии просветительского романа (сатирический, психологический, семейно-бытовой). Филдинг определил роман как «комический эпос в прозе», впервые выдвинув мысль, что именно роман является эпосом нового времени. Его роман «История Тома Джонса найденыша» (1749) явился вершиной английского романа 18 в. Автор сочетал в нем эпическую широту в изображении всех слоев

об-ва с критическим («комическим») освещением их. Именно Филдинга А. М. Горький назвал «творцом реалистического романа». Переход от классицизма к просветительскому Р. отчетливо выявляется и в жанре философской повести (поздний Вольтер, Дидро).

Видя в лит-ре действенное оружие в борьбе против «неразумия» окружающего мира, просветители особое значение придавали театру и драматургии. Демократизация тематики, обращение к изображению семейного быта — все это полемически направлено против эстетики классицизма. Сближение театра с жизнью составляет пафос «Гамбургской драматургии» Лессинга (1767—68) и ряда теоретических работ Д. Дидро («О драматической лит-ре», 1758). Н. Г. Чернышевский видел переворот, произведенный теорией Дидро, в том, что «драме пора начать, вместо героев и полководцев, изображать человека такого, как мы все, в такой обстановке и таких коллизиях, к-рые знакомы всем нам из собственного опыта, из собственной радости и скорби, а не из Тита Ливия и Плутарха» (Полн. собр. соч., т. IV, с. 147).

Просветительский Р. побеждает и в поэзии. Наряду с классицистской одой, сентиментальной элегией, изысканно декоративной поэзией рококо возникают песни и сатира Р. Бернса, мощная и многообразная поэзия Гёте. Сочетая беспощадную критику феодального уклада жизни с утверждением просветительского идеала, просветители главным критерием выдвигали или «разум», или «естественную природу». Борьба разума против неразумия, защита природы против всех форм нарушения естественного состояния — вот основа изображаемых конфликтов. Человеческий характер строится или как воплощение разумного начала, или как носитель таких черт, к-рые свидетельствуют об испорченности, т. е. отступлении от природы. Одно из главных противоречий произведений просветительского Р. — двойственность мотивировки: изображая реальное зло современности, писатель стремится правдиво изобразить социальную среду и, согласно логике фактов, показывает ее влияние на человека; но одновременно он вносит другую — просветительскую мотивировку и обосновывает поступки героя уже не средой, а «разумом» или «природой». Так, в «Робинзоне Крузо» Дефо достоверность изображения материальной обстановки сочетается с убеждением, что разумная воля героя побеждает любые обстоятельства. Дефо знал хорошо, что реальный прототип Робинзона за три или четыре года пребывания на острове одичал; и все же он создал роман о человеке-победителе, покоряющем природу.

Вопрос о специфике и границах просветительского Р. явился предметом споров в литературоведческой науке. В частности, сложным является соотношение просветительского Р. с сентиментализмом и др. направлениями лит-ры Просвещения.

В русской лит-ре реалистические тенденции сказывались уже в народном творчестве (лирическая песня, былины, по-своему перерабатывавшие исторический опыт народа, сатирическая сказка, иск-во скоморохов) и в древней лит-ре, находившейся, впрочем, под мощным влиянием религиозной дидактики. Но только в эпоху Просвещения, во второй половине 18 в., можно говорить о становлении русского Р.

Призыв Тредиаковского к «тельности» (что на его своеобразном языке означало именно жизненность, реальность творчества), бытовизм Сумарокова, широкое внимание Г. Державина к человеческой личности, частной жизни человека, психологизм Н. Карамзина, социальный критицизм Н. Новикова, Д. Фонвизина, И. Крылова, достигший исключительной остроты в «Путешествии из Петербурга в Москву» (1790) А. Радищева, — вот существенные моменты формирования Р. в русской лит-ре 18 в. (по-разному, впрочем, трактуемого исследователями этого периода). Р. 18 в. можно в основном определить как Р. просветительский — с его гражданственностью, интересом к человеку, изображае-

мому в связи с его общественным долгом и делом, обращением к драматургическим конфликтам, рисующим именно эти грани человеческого характера, тенденцией к демократизации, с ощутимыми чертами сатирического отношения к действительности.

Новый характер Р. приобретает прежде всего в творчестве Пушкина, выводящего русскую лит-ру на широкий путь изображения «судьбы народной, судьбы человеческой», создания реалистического — современного и исторического — романа с его динамическим сюжетом и вниманием к психологии человека, раскрытия назревающего исторического конфликта между народом и дворянской государственностью, что позволяет определить реализм Пушкина как Р. критический.

В западноевропейских литературах важнейшим историческим рубежом явилась Великая французская революция. Новый буржуазный порядок разрушил просветительские иллюзии — царство разума оказалось на практике обществом денежного чистогана. На рубеже 18—19 вв. романтическая критика ставит под сомнение все основные принципы просветительской эстетики.

Критический Р. 30—40-х гг. в Англии и Франции (а позднее и в других странах Западной Европы) вносит новое в развитие Р., находит новое решение проблемы «человек и среда». Человеческий характер берется в его социальной, классовой детерминированности. Глубокий анализ общественных обстоятельств писателями-реалистами дал основание классикам марксизма, напр., указать, что Бальзак создал «самую замечательную историю французского «общества» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 37, с. 36), а английские романисты открыли миру «больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты, вместе взятые» (там же, т. 10, с. 648).

Новое качество критического Р. в сравнении с просветительским не в последнюю очередь связано с тем, что между ними лежит эпоха романтических открытий в иск-ве. Открытием романтиков был историзм (к-рого на знал 18 век). Здесь особенно важна заслуга В. Скотта. Его опыт исторического осмысления прошлого был освоен писателями-реалистами и помог им раскрыть настоящее как определенную историческую данность, показать историю современного общества.

В противовес подчеркнутой ясности и метафизической прямолинейности суждений мыслителей 18 в., романтики увидели мир сложным, полным противоречий. Эту стихийную диалектику, лишь угаданную романтиками, реалисты стремились осмыслить на почве конкретной социальной действительности, а человеческую личность раскрыть во всей сложности ее отношений с окружающим миром. Поэтому правомерны были сопоставления Гегеля и Бальзака как типологически близких явлений в развитии мировосприятия в канун возникновения марксизма. «Какая революционная диалектика в его поэтическом правосудии!» — воскликнул Энгельс, перечитывая Бальзака (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 36, с. 67).

Опираясь на опыт сентименталистов 18 в., подчас односторонне выдвигавших чувство как главный критерий, и романтиков, раскрывавших внутренний мир своих смятенных героев, Р. 19 в. достиг выдающихся успехов в изображении психологии человека. Особенно значительна заслуга Стендаля, влияние к-рого возрастает с каждым десятилетием. Т. о., критический Р. 19 в. отличается от Р. Просвещения не только объектом критики (антифеодальной по преимуществу в 18 в. и антибуржуазной в 19 в.), но и видением мира и методом изображения жизни.

Углубление познания жизни и усложнение картины мира в критическом Р. 19 в. не означает, однако, некоего абсолютного превосходства над предыдущими этапами, ибо развитие иск-ва отмечено не только завоеваниями, но и утратами. Утрачена была масштабность образов эпохи Возрождения. Неповторимым оставался пафос утверждения, свой-

ственный просветителям, их энтузиастическая вера в победу добра над злом, разума над неразумием, наконец, их убежденность в огромной преобразующей роли лит-ры. Но главное, конечно, в исторической неповторимости Р., неразрывно связанного с делами и помыслами своего времени, с его противоречиями и идейной борьбой.

Подъем в странах Запада рабочего движения, формирование в 40-е гг. 19 в. марксизма не только оказывают влияние на лит-ру критического Р., но и вызывают к жизни первые художественные опыты изображения действительности с позиций самого революционного класса. В Р. таких писателей, как Веерт, Потье, Моррис, намечаются новые черты, предвосхищающие художественные открытия социалистического Р. Появляется новый герой, к-рый, по словам Г. Веерта, «стучал во врата будущего».

Развитие критического Р. происходило неравномерно в разных странах. В литературах Восточной Европы, в том числе и в России, Норвегии, расцвет Р. связан со второй половиной 19 в., в Германии и США мировые успехи реалистического романа датируются только 20 в.

В России 19 век является периодом исключительного по силе и размаху развития Р. В основе этого развития лежит нарастание освободительного движения, к-рое к концу века переносит с Запада в Россию центр мировой революционной борьбы и вслед за тем приводит в начале 20 в. к победе социалистической революции. Все это приводит к тому, что творчество великих русских реалистов становится, как сказал В. И. Ленин о Л. Толстом, зеркалом русской революции по своему объективно-историческому содержанию, при всех различиях их идейных позиций.

В кругозор русских реалистов входят центральные исторические противоречия эпохи, создаются произведения, вскрывающие антигуманизм крепостнического, буржуазного строя, рисующие драматическое положение крестьянства, рабочего класса, интеллигенции. Проблема человека и общества («Медный всадник», «Преступление и наказание», «Воскресение») ставится с огромной гуманистической глубиной.

Критический Р. в России, как и на Западе, складывается в эпоху, когда «плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 4, с. 428). Еще в период романтизма и начального этапа Р. в России широко воспринимаются и осмысливаются традиции западноевропейских литератур: ренессансный Р. (Шекспир), романтизм (Байрон, немецкая эстетика), историзм В. Скотта. Во второй половине 19 в. влияние становится взаимным — русский Р. начинает оказывать мощное воздействие на другие литературы.

Широко осуществляя задачу критического осмысления общественных отношений, русский Р. вместе с тем сохраняет глубокий гуманистический пафос, обращается к истории русского народа, находя в ней богатые и яркие характеры (Пугачев у Пушкина), рисует высокие духовные помыслы и нравственные силы русских людей современности и близкого прошлого («Декабристки» Некрасова, Татьяна Ларина, Наташа, Андрей Болконский, Пьер Безухов, Базаров, Алеша Карамазов, образ повествователя в «Мертвых душах»). Творческий размах русского Р. сказывается в смене различных его видов, в особенности в области романа — философско-исторического (Л. Толстой), общественно-политического (Тургенев), психологического (Достоевский, Л. Толстой), бытового (Гончаров), сатирического (Салтыков-Щедрин).

За относительно короткий исторический период в творчестве Пушкина, Гоголя, Чернышевского, Тургенева, Достоевского, Толстого, наряду с их индивидуальным своеобразием, осуществляется развитие различных типов Р., отличающихся и характером жизненного материала, и выбором героя, и особенностью художественной структуры.

В историю лит-ры вошло понятие *натуральной школы* (см.), обозначающее послепушкинский, прежде

всего гоголевский этап развития Р., теоретическое осмысление к-рого принадлежит В. Г. Белинскому.

Особое место в истории русского Р. принадлежит Толстому и Достоевскому. Благодаря Толстому и Достоевскому русский реалистический роман приобрел мировое значение. Существенно важно при этом, что их психологическое мастерство, проникновение в «диалектику души» открывало путь художественным исканиям писателей 20 в. Р. в 20 в. во всем мире несет на себе отпечаток эстетических открытий Толстого и Достоевского.

К концу века много нового в характер Р. вносит творчество Чехова, развивающего жанр реалистического рассказа огромной социальной и психологической емкости и своеобразную «лирическую драму».

Новые исторические условия, характеризующиеся тем, что во главе освободительного движения становится рабочий класс, определяют возникновение в творчестве Короленко и в особенности в творчестве молодого Горького наряду с развитием традиций критического реализма и романтических тенденций. В проходящую через русскую лит-ру триаду образов — образ угнетателя, образ жертвы, образ борца — вносится новое содержание, вытекающее из революционной перспективы эпохи. В начале 20 в. появление пьес М. Горького «Мещане», «На дне» и в особенности романа «Мать» свидетельствует о начале формирования Р. нового типа, предсказанного В. И. Лениным в его статье «Партийная организация и партийная литература» (1905), отвечающего уровню исторических противоречий эпохи социалистических революций. Наряду с творчеством И. Бунина, А. Куприна, молодого А. Толстого, остающихся в русле критического Р., в лит-ре складывается новый художественный метод — метод социалистического реализма (М. Горький, А. Серафимович, В. Маяковский, пролетарская поэзия «Звезды» и «Правды»). На Западе крупный вклад в развитие нового метода на раннем этапе внесли М. А. Нексе, А. Барбюс,

В 20 в. критический Р. на Западе приобретает новые черты, картина его развития значительно усложняется в сравнении с 19 в. В 20 в., с одной стороны, гораздо резче выделяются и даже обособляются различные типы и жанры реалистического романа: философский (А. Франс, Т. Манн, Веркор), сатирический (Г. Манн, А. Франс, Я. Гашек), психологический (Р. Роллан, Т. Манн, С. Цвейг), фантастический (Г. Уэллс, К. Чапек) и др. С другой стороны, реалисты 20 в. смелее синтезируют завоевания других методов.

Примерно с 20-х гг. 20 в. в Р. начинает проявляться — как одна из главных тенденций — стремление к углубленному психологическому анализу, передаче *потока сознания* (см.), тенденция, к-рую Т. Манн обозначил как Verinnerlichung (перенесение внимания на внутренний мир человека). Преемственно этот тип повествования связан с традицией Стендаля, Л. Толстого, Ф. Достоевского. Если в 19 в. реалисты, как правило, избегали условности и фантастики, часто резко осуждали то и другое и стремились к изображению жизни в формах самой жизни, то реалисты 20 в. охотно прибегают к условным ситуациям, экспериментальным обстоятельствам, создают романы-притчи и драмы-притчи (А. Франс, Т. Манн, К. Чапек, Брехт, Ануй, Дюрренматт). В ряде случаев художественные традиции Р. эпохи Просвещения проступают более отчетливо, чем традиции Р. 19 в., или обе традиции предстают в сложном сплаве (см. *Интеллектуализм в лит-ре, Притча*).

Но одновременно в Р. 20 в. торжествует документ, факт в его публицистической обнаженности («Трагическая Америка» Т. Драйзера, антифашистская публицистика Г. Манна, автобиографические книги Э. Хемингуэя, Л. Франка, Ш. О'Кейси), были попытки сочетания документальности и вымысла (Дос Пассос). Характер Р. 20 в. нельзя правильно понять, если не учитывать всей совокупности мирового художественного опыта, в том числе и нереалистических течений. Напр., натура-

листы конца 19 в., и прежде всего Золя, открыв для иск-ва новые стороны жизни, оказали влияние на творчество многих реалистов. Черты этого влияния можно обнаружить и у Т. Драйзера, и у А. Барбюса, и у итальянских неореалистов. На психологический роман оказало воздействие творчество М. Пруста. Поэзия 20 в. не могла пройти мимо опыта нереалистических течений первой четверти века. Вместе с тем, чтобы утвердить себя, Р. 20 в. ведет неустанную борьбу против давления нереалистических принципов, против субъективизма, против всех форм эскепизма (бегства от жизни). В 20-е гг. крупными успехами заявила о себе советская лит-ра, к началу 30-х гг. во многих капиталистических странах возникает лит-ра революционного пролетариата. Лит-ра *социалистического реализма* (см.) обретает масштабность, заявляет о себе многообразием жанров и стилей, становится важным фактором мирового литературного развития, а начиная с 30-х гг. оказывает свое влияние на развитие критического Р. (революционный герой в «Очарованной душе» Р. Роллана, в публицистике Г. Манна); этот процесс особенно усилился в странах, вступивших на путь социализма (Садовяну в Румынии, А. Цвейг в ГДР).

Развитие Р. в различных странах и в различные исторические периоды, естественно, обусловливает его художественное многообразие в зависимости от его национально-исторических истоков. В связи с этим в последнее время намечается стремление поставить вопрос о типологии Р., т. е. о раскрытии известных закономерностей, определяющих выдвижение тех или иных типов Р. и их смену. В этом смысле поучительно, напр., соотношение таких типов Р., как Р. ренессансный, просветительский, критический, социалистический. Была сделана попытка (А. Лаврецкий) выделить как особый вид Р. революционно-демократический Р. Существенны, как выше отмечено, различия между критическим реализмом 19 и 20 вв. Дифференцированный подход к Р. сам по себе, несомненно, плодотворен и позволяет более точно определить историческое своеобразие творчества различных его представителей. Конечно, здесь речь не может идти о прямолинейном сведении его развития к смене последовательно совершенствующихся этапов его движения; каждый из них складывается в условиях своего времени и именно ими художественно оправдан в своей неповторимости, не говоря уже о том, что различные виды Р. развиваются одновременно (Л. Толстой и Ф. Достоевский), а в пределах одного вида необходима дальнейшая дифференциация. Диккенса и Чернышевского можно рассматривать как представителей критического Р., но это сближение их оставляет все же в тени принципиальные отличия этих писателей.

Но само по себе установление типовых разновидностей Р. и их исторической обусловленности позволит прийти к более глубокому пониманию Р. и его развития. Понятно, конечно, что вопрос о типологии имеет общее искусствоведческое значение, и вопрос о типологии Р. составляет лишь один, хотя и наиболее значительный из его разделов.

Лит.: Проблемы реализма. (Материалы дискуссии о реализме в мировой лит-ре 12—18 апреля 1957 г.), М., 1959; Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Сб. ст., М., 1962; Конрад Н. И., Запад и Восток, 2 изд., М., 1972; Петров С., Реализм, М., 1964; Сорокин Ю. С., К истории термина «реализм» в русской критике, «Изв. АН СССР. ОЛЯ», в. 3, 1957; Днепров В., Проблемы реализма, М., 1961; Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной лит-ры, М., 1967; Пинский Л., Реализм эпохи Возрождения, М, 1961; Бахтин М., Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, М., 1965; Ранний буржуазный реализм, Л., 1936; Берковский Н. Я., Реализм буржуазного общества и вопросы истории лит-ры, в кн.: Западный сборник, т.1, М.—Л., 1937; Реализм XVIII в. на Западе. Сб. ст. под ред. Ф. П. Шиллера, М., 1936; Из истории английского реализма. Сб. ст. под ред. И. И. Анисимова, М., 1941; XVII век в мировом литературном развитии, М., 1969; Проблемы Просвещения в мировой лит-ре, М., 1970; Дискуссия о просветительском реализме, «Филологические науки», 1966, № 2 (ст. Н. Гуляева); 1967, № 3 (ст. С. В. Тураева); 1967, № 3 (ст. И. Е. Верцмана); Тураев С. В., Введение в западноевропей-

скую лит-ру XVIII в., М., 1962; Елистратова А. А., Английский роман эпохи Просвещения, М., 1966; Проблемы русского Просвещения в лит-ре XVIII в., М.—Л., 1961; Макогоненко Г. Л., Русское Просвещение и литературные направления XVIII в., «Рус. лит-ра», 1959, № 4; Литературные манифесты французских реалистов, вступ. ст. М. К. Клемана, Л., 1935; Гриб В. Р., Художественный метод Бальзака, в кн.: Гриб, В. Р. Избр. работы, М., 1956; Благой Д., Основные линии развития русской лит-ры первой половины XIX в., М., 1959; его же, От Пушкина до Маяковского, М., 1963; Бурсов Б., Национальное своеобразие русской лит-ры, М.—Л., 1964; Фохт У., Пути русского реализма, М., 1963; История русской лит-ры, т. 2., М.—Л., 1963; Развитие реализма в русской лит-ре, т. I, М., 1972; Чалий Д. В., Становлення реалізму в українській літературі. Перша половина XIX ст., Київ, 1956; Самохвалов Н., Возникновение критического реализма в лит-ре США, Краснодар, 1969; Родина Т., Русское театральное иск-во в начале XIX в., М.,1961; Гуковский Г., Пушкин и проблемы реалистического стиля, М., 1957; его же, Реализм Гоголя, М.—Л., 1959; Виноградов В. В., Реализм и развитие русского литературного языка, в его кн.: О языке художественной лит-ры, М., 1959; Лаврецкий А., Эстетика революционно-демократического реализма, в сб.: Вопросы теории лит-ры, М., 1950; его же, Белинский, Чернышевский, Добролюбов в борьбе за реализм, М., 1959; Критический реализм в литературах западных и южных славян. Сб. ст., М., 1965; Мотылева Т. Л., О нек-рых вопросах реализма XX в.; О реализме и условности, в ее кн.: Иностранная лит-ра и современность, М., 1961; Иващенко А., Заметки о современном реализме, М., 1961; Современные проблемы реализма и модернизма, М., 1964; Потапова З. М., Неореализм в итальянской лит-ре, М., 1961; Критический реализм XX века и модернизм, М., 1967; Эльсберг Я. Е., О бесспорном и спорном, М., 1959 (ч. 3 — Споры вокруг реализма); Современная лит-ра за рубежом. Сб. 2, М., 1966.

Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев.

РЕДАКЦИЯ — в древнерусской лит-ре термин «Р.» означает такую переработку текста, в к-рой можно проследить сознательное стремление автора (или переписчика) изменить текст в определенном направлении, чтобы он отражал взгляды создателя этой Р., соответствовал его вкусам и склонностям (см. *Извод*). В новой русской лит-ре Р. называется такая авторская переработка текста, в к-рой существенно меняется концепция произведения, его идейная направленность или художественная форма (стилистически новая Р.). Р. создается обычно в процессе авторской работы над произведением. Так, известны ранние, черновые Р. первого тома «Мертвых душ» Гоголя, не публиковавшиеся автором, и позднейшая Р. — общеизвестный текст поэмы. Однако нередки случаи, когда автор, уже после опубликования произведения, настолько значительно перерабатывал его, что создавал вторую Р. уже известного читателям произведения. Напр., известны три Р. «Заговора Фиеско» Шиллера, ранняя Р. «Фауста» Гёте (т. н. «Пра-Фауст»), существенно отличающаяся от окончательного текста, в двух Р. существуют «Гец фон Берлихинген» и «Стелла» Гёте, «Тарас Бульба» и «Портрет» Гоголя, «Искушение св. Антония» Флобера, пьесы «Васса Железнова» Горького и «Мистерия-буфф» Маяковского.

Ранние Р. в Собраниях сочинений принято публиковать в особом отделе — «Другие Р.».

Е. Прохоров.

РЕДИФ (араб., букв. «сидящий позади всадника») — повторение слова (иногда двух или трех) после рифмы в конце каждой строки в узбекской, уйгурской, туркменской, азербайджанской и турецкой классической и современной поэзии. Однако бывают случаи, когда Р. стоит и перед рифмой, а иногда и перед началом строки. Р. широко распространен в *газели* (см.). Примененный в первом *бейте*, без каких бы то ни было изменений Р. должен пройти через все стихотворение. В классической поэзии исчезновение Р. или замена его другим, хотя бы и рифмующимся словом недопустимы. В современной поэзии применение Р. более или менее свободно:

Слезы жгучие лью: стал я братом печали
сегодня.
Слишком злые обиды меня повстречали
сегодня.

Уязвлен я любовью, исхода найти не умею,
Челн мой держит разлука на крепком
причале сегодня.

Как непрошеный гость посетил я державу
любимой,
Где на вечное царство кого-то венчали
сегодня.

Я сказал: «Здесь я брат, не считайте
меня посторонним»,
И с холодной усмешкой меня повстречали
с е г о д н я.

Отними у меня эту горькую душу,
создатель!
«Нищий, дерзостный нищий!» — мне в душу
кричали с е г о д н я.

Скорби этого дня ты, Фраги, никогда
не забудешь.
Кривда, черная кривда у мира в начале
с е г о д н я.

(М а х т у м к у л и,
пер. А. Т а р к о в с к о г о)

Мурат Хамраев.

РЕЗОНЁР (франц. raisonneur, от raisonner — рассуждать) — персонаж в античной драме, комедии, старинном романе, не принимающий сколько-нибудь деятельного участия в развитии действия, а произносящий речи, отражающие мнение автора о происходящих событиях, о действующих лицах, о данной эпохе. Р. встречается в средневековом, в возрожденческом и в особенности классицистском театре. Широкое распространение приобретает в просветительской лит-ре и драматургии, являясь выразителем ее морально-дидактического пафоса (романы Ричардсона, Руссо, драмы Мура, Лилло, Ляшоссе, Детуша, Дидро и др.). В русской драматургии характерным примером Р. является Стародум — один из персонажей комедии Фонвизина «Недоросль» (пост. 1782, опубл. 1783). В дореволюционном театре имелось особое амплуа Р. В практике современной лит-ры, драматургии понятие «Р.» приобрело преимущественно отрицательный смысл, оно употребляется в отношении персонажей, лишенных действенности, слишком прямолинейно, в лоб выражающих авторскую мысль.

В. Диев.

РЕМА́РКА (от франц. remarque — замечание, примечание) — пояснения, к-рыми драматург предваряет или сопровождает ход действия в пьесе. Р. могут пояснять возраст, внешний облик, одежду действующих лиц, а также их душевное состояние, поведение, движения, жесты, интонации. В Р., предпосылаемых акту, сцене, эпизоду, дается обозначение, иногда описание места действия, обстановки. Характер, форма Р. определяется жанром и стилем драматургического произведения. Реалистическая бытовая пьеса 19 — нач. 20 в. (А. Н. Островский, А. Ф. Писемский, С. А. Найденов и др.) обращается к распространенной, описательно-предметной Р. Особенно детализированы Р. в натуралистической драме (у Гауптмана). У Ибсена и Чехова возникает Р. символического характера (в «Вишневом саде» дважды повторяется Р.: «Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный»). В пьесах Л. Андреева Р. приобретает символико-философскую окраску (в «Анатэме»: «Ничего не произошло. Ничего не изменилось. Все так же тяжело подавляют землю железные, извека закрытые врата, за которыми в безмолвии и тайне обитает начало всякого бытия, Великий Разум вселенной»). Необычный характер имеют Р. в пьесах Б. Шоу. Занимая нередко около трети всей пьесы, они как бы продолжают философско-публицистические предисловия автора и содержат не столько указания на обстановку и характер героев, сколько авторский комментарий к пьесе.

У нек-рых советских драматургов заметна тенденция к Р. поэтически-образной, метафорической, дающей эмоциональную оценку происходящему (у Л. Леонова в «Нашествии» — о вторжении немецко-фашистских захватчиков в советский город: «И как будто уже наступил другой вечер другого мира»; у Вс. Вишневского в «Оптимистической трагедии» — в финале: «Все живет. Пыль сверкает на утреннем солнце. Живет бесчисленное количество существ. Восторг поднимается в груди при виде мира, рождающего людей, плюющих в лицо застарелой лжи о страхе смерти»).

А. Богуславский.

РЕ́ПЛИКА (от франц. réplique — возрождение) — высказывание действующего лица. Из обмена этими высказываниями образуется диалог в драматургическом или повествовательном произведении. Для Р. в драме характерна особая действен-

ность. «Драматическая реплика — удар в борьбе или парирование удара» (Волькенштейн В., Драматургия, М., 1960, с. 67).
История драматургии знает также Р. à part (в сторону): слова, произнесенные действующим лицом в диалоге как бы про себя, так, чтобы их не слышали другие. Такая Р. помогала вскрывать истинные чувства персонажа, его отношение к окружающим и т. п.
На театральном языке Р. называются также последние слова актера, за к-рыми следует текст, произносимый другим актером.

А. Богуславский.

РЕТАРДА́ЦИЯ (от лат. retardatio — запаздывание) — художественный прием задержки развития действия, включение в повествование дополнительных действующих лиц, вставных новелл, авторских отступлений, описаний природы, интерьера и т. п. Р. характерна для произведений писателей-сентименталистов, где выступает в виде авторских отступлений (Л. Стерн, Н. Карамзин и др.). Р. часто вводится в детективные романы, приключенческую лит-ру. В фольклоре проявляется в форме ступенчатого строения повествования, повторения однотипных эпизодов с постепенным усилением (обычно троекратным).

Л. Юдкевич.

РЕФРЕ́Н — см. *Припев.*

РЕЧЬ НЕСО́БСТВЕННО ПРЯМА́Я — см. *Несобственно прямая речь.*

РИТМ (от греч. rhythmós — такт, производное значение — «соразмерность») — повторность тех или иных сходных явлений через определенные, соизмеримые промежутки. Еще Аристоксен (4 в. до н. э.) характеризовал Р. как членение на сопоставимые отрезки: «Если ощущаемое нашим чувством движение таково, что распадается в каком-либо порядке на более мелкие подразделения, это называется ритмом». Последующие работы, подчеркивая в Р. повторность, породили упрощенное представление об обязательности полного равенства отрезков вместо сопоставимости их. Р. служит основой стиха. То, какие именно элементы членят текст на сопоставимые отрезки, определяет систему стихосложения. Так, Р. может быть построен на счете слогов в стихе (силлабический стих), или на счете ударений в стихе (тонический стих), или на чередовании определенных групп слогов, различаемых по долготе и краткости (метрическое стихосложение), по ударности и безударности (силлабо-тоническое стихосложение). Во всех случаях стихотворный Р. возникает только из соотнесенности стихов как соизмеримых отрезков. Поэтому стихотворный Р. возникает не в отдельном стихе, а только в сочетании их. Ритмичность изолированного стиха ощутима лишь для развитого восприятия стиха — на фоне всей массы стихов.
Возникновение стихотворного Р. объясняли из Р. трудовых процессов (К. Бюхер), даже непосредственно из биологического Р. (напр., из Р. деятельности сердца), из подражания Р. природы (напр., волнам прибоя). Несмотря на кажущуюся материалистичность подобных теорий, они грубо вульгаризаторски игнорируют эстетическую сущность стихотворного Р., возникающего в эмоциональной речи и служащего художественному выражению идей и чувств. Р. стиха — особая форма организации тех явлений, к-рые существуют в речи вне стиха.
Свой Р. имеет проза и другие виды речи, но его ошибочно смешивают со стихотворным Р., свойственным лишь стиху, основанным на закономерностях собственно стиха.
Неверно говорить о стихотворном Р. как о непосредственной передаче изображаемых явлений или событий. Действительно, Р. стиха иногда имитирует бег коня или походный марш, но эти отдельные случаи ритмоподражания не характерны, как случаи звукоподражания не характерны для всей звуковой организации стиха. А Р. стихотворный, взятый независимо от значения слов, сам по себе не несет к.-л. определенного значения. Выражения «стремительный Р.», «печальный Р.» и т. п. только запутывают, приписывая Р. то, чего в нем

нет, — «стремительность», «печальность» и пр. ему придает поэтический текст. Одним и тем же стихотворным размером могут быть написаны произведения, совершенно разные по настроению или идеологии, даже взаимно враждебные. Однако сильные поэтические произведения, написанные тем или иным стихотворным размером, создают ассоциативную связь между их содержанием и этим размером, к-рая в дальнейшем может упрочиться, если последующие произведения того же жанра или того же настроения будут написаны тем же размером. Так сложились исторически нек-рые характеристики русских стихотворных размеров, получивших ту или иную окраску (пятистопный ямб для размышлений или неторопливого повествования, вольный ямб для передачи диалога, элегический пятистопный хорей и т. п.). У воспитанных на иной поэтической культуре те же размеры вызовут иные эмоции.

Кроме общего значения, термин «Р.» в стиховедении употребляется и в значении более узком: в силлабо-тоническом стихосложении различают метр — как условную схему расположения ударяемых и неударяемых слогов и Р. — фактическое расположение их. Так, в четверостишии А. С. Пушкина:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты, —

метрическая схема:

∪–∪–∪–∪–∪
∪–∪–∪–∪–
∪–∪–∪–∪–∪
∪–∪–∪–∪–,

а схема Р. такова:

∪–∪–∪∪∪–∪
∪∪∪–∪–∪–
∪∪∪–∪∪∪–∪
∪–∪–∪∪∪–.

Ритмическое течение стихотворного произведения существует не изолированно, а в живом единстве с содержанием, переплетаясь с интонационно-синтаксической структурой, звуковой инструментовкой и другими компонентами, образующими стих.

В. Никонов.

РИТМИКА (от греч. rhythmicós — размерный, мерный) — термин стиховедения, употребляемый в двух значениях: 1) строй *ритма* (см.) стихотворного произведения или совокупности произведений, напр. Р. «Песен западных славян» А. С. Пушкина или всех произведений поэта; 2) раздел стиховедения, изучающий *ритм* (см.) стиха. Исследования ритма стиха начаты задолго до н. э. Необъятная лит-ра по Р. накопила огромный материал, однако преимущественно описательный и догматически-нормативный. Основные направления исследований Р. резко различаются как философски, так и методологически. Многократные попытки понять ритм стиха на основе музыкального ритма не принесли успеха, так как стих еще на ранней ступени своего развития отделился от музыки и развил свои собственные закономерности; этот подход оправдан лишь применительно к иск-ву, принадлежавшему равно стиху и музыке (напр., древнегреческая мелика, старинные народные песни, еще не испытавшие воздействия книжной поэзии). Завела в тупик и т. н. теория стоп: *стопу* (см.), всего лишь условную единицу измерения, она приняла за основу стихотворного ритма; вместо строки, единственно реальной наименьшей единицы стиха, получился хаос разных стоп. Попытка даже такого выдающегося поэта и ученого, как В. Я. Брюсов, разобраться в этом хаосе привела лишь к догматическому перечню бесчисленных взаимозамен различных стоп, окончательно заслонившему подлинный ритм стиха как целое. Продуктивней был путь А. Белого, но серьезные промахи исследователя (игнорирование строфы и др.) оттолкнули на десятилетия от продолжения этого поиска. Основу нового направления заложил Э. Зиверс (Ed. Sievers), связав ритм стиха с интонацией, но это получило лишь запоздалый отклик, и научная разработка интонационного строя стиха делает только первые шаги. Русской «формальной школе» 20-х гг. нашего столетия принадлежат обильные тонкие наблюдения над Р. (Ю. Н. Тынянов, В. М. Жирмунский,

Б. В. Томашевский), но они остались преимущественно описательными, а принципиальная изоляция формы лишала ключа к пониманию Р. стиха. Исследования Л. И. Тимофеева рассматривают стих как целое, в к-ром Р. неразрывно связана со всеми др. компонентами: интонацией, лексикой, всем речевым строем, образующим конкретную форму переживания, выраженного в стихотворном произведении. Не имеют научного значения многочисленные вульгаризаторские попытки непосредственно объяснять Р. содержанием произведения, наивно приписывая ритму стиха свойства текста (нередки эпитеты «стремительный», «неудержимый», «победный ритм», хотя сам по себе он не обладает подобными свойствами). В 20 в. всюду получил широчайшее распространение статистический метод изучения Р. с ее массовой повторяемостью однородных элементов. Он чрезвычайно ценен, позволяя обнаружить явления, недоступные непосредственному восприятию. Однако он не вправе претендовать на монополию и, безусловно, не может стать теорией Р. Даже вспомогательное использование подсчетов пока целесообразно лишь в ограниченных пределах. До сих пор еще нет средств объективно записать текст, пока неизвестно, как учитывать разную силу ударения, разную степень редукции безударных; оперируя лишь условными крайностями «единица» (ударяемая гласная) и «ноль» (безударная гласная), математически-объективная видимость прикрывает субъективность исследователя. Надежную базу статистический метод получит с развитием инструментального исследования Р., к-рое еще все впереди.

Лит.: Шенгели Г. А., Трактат о русском стихе, М.—П., 1923; Жирмунский В. М., Введение в метрику, Л., 1925; Томашевский Б. В., О стихе, Л., 1929; Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, М., 1933; его же, Библиография работ по стихосложению (1933—1935), «Лит. критик», 1936, № 8—9; его же, Исследования в области русского народного стихосложения, М., 1952; Никонов В. А., Ритмика Маяковского, «Вопр. лит-ры», 1958, № 7; Карпов А. С., Ритмическая организация стиха, в сб.: Изучение стихосложения в школе, М., 1960; Колмогоров А. Н., К изучению ритмики Маяковского, «Вопр. языкознания», 1963, № 4; Руднев П. А., О нек-рых проблемах современного советского стиховедения, в кн.: Вопросы романо-германского языкознания, «Уч. зап. Коломенского пед. института», Коломна, 1966.

См. также *Лит.* к ст. *«Стихосложение»*.

В. Никонов.

РИТМИ́ЧЕСКАЯ ПРО́ЗА — неопределенное понятие, употребляемое в разных значениях. Чаще всего под Р. п. понимают перенесение в художественную прозу стихотворного размера, т. е. постоянства в размещении ударений. Напр.: «Я так люблю ласкать тебя, мой славный, ты так высок, что я не достаю твоих кудрей, когда ты встанешь. А я люблю, как я люблю вот эти черные, вот эти демонские кудри!» (Лесков, Островитяне) — сплошной, беспримесный ямб. Такой прием еще мог быть оправдан к.-л. стилистической функцией, напр. имитацией *сказа* (см.), но, назойливо проведенный в большом произведении, он отталкивает нестерпимой манерностью (проза А. Белого). Отдельные отрезки прозы совпадают со стихотворным размером случайно, в силу статистической вероятности, напр.: «Оленин постучал в окно, никто не откликался» (Л. Толстой, Казаки), или: «Изотермический вагон для скоропортящихся грузов» (надпись). От всего этого необходимо отличать ритм прозы, тонкий, сложный и гибкий, свойственный и художественной прозе, и ораторской речи. Он опирается гл. обр. на синтаксические средства («Стихотворения в прозе» Тургенева). Теория его совершенно не разработана.

Лит.: Пешковский А. М., Стихи и проза с лингвистической точки зрения, в его кн.: Методика родного языка. Лингвистика, стилистика, поэтика. Сб. ст., Л.—М., 1925; его же, Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева, в сб.: Русская речь. Новая серия [в.], 2, Л., 1928; «Ars poetica». Сб. 1—2, М., 1927—28 (ст. А. М. Пешковского, Б. И. Ярхо, М. П. Штокмара); Тимофеев Л. И., Проблемы стиховедения, М., 1931, с. 68—100.

В. Никонов.

РИТО́РИКА, или **РЕТО́РИКА** (от греч. rhḗtōr — оратор) — так называ-

ли в старину специальную науку о красноречии, ораторском иск-ве; в наше время Р. — осуждающее определение напыщенного, внешне красивого, но малосодержательного произведения, речи и т. п.

Л. Иванов.

РИТОРИ́ЧЕСКИЙ ВОПРО́С (от греч. rhētōr — оратор) — одна из стилистических *фигур* (см.); такое построение речи, гл. обр. поэтической, при к-ром утверждение высказывается в форме вопроса. Р. в. не предполагает ответа, он лишь усиливает эмоциональность высказывания, его выразительность.

Е. Аксенова.

РИТОРИ́ЧЕСКОЕ ВОСКЛИЦА́НИЕ (от греч. rhētōr — оратор) — одна из стилистических *фигур* (см.); такое построение речи, при к-ром в форме восклицания утверждается то или иное понятие. Р. в. звучит эмоционально, с поэтическим воодушевлением и приподнятостью:

Да, так любить, как любит наша кровь.
Никто из вас давно не любит!
(А. Блок)

Е. Аксенова.

РИТОРИ́ЧЕСКОЕ ОБРАЩЕ́НИЕ (от греч. rhētōr — оратор) — одна из стилистических *фигур* (см.). По форме, будучи обращением, Р. о. носит условный характер. Оно сообщает поэтической речи нужную авторскую интонацию: торжественность, патетичность, сердечность, иронию и т. д.:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов...
(М. Лермонтов)

Е. Аксенова.

РИТОРНЕ́ЛЬ — строфа средневековой поэзии, сначала итальянской, а затем французской, состоящая из трех стихов; первый и третий рифмуются между собой, второй остается без рифмы. Обычно первый стих короток, содержит одно слово или небольшую группу слов (тем самым выделяется, подчеркивая обособление). В русской поэзии примеры Р. единичны — это лишь стилизации (или учебный образец, напр. у В. Брюсова «Три символа»).

В. Никонов.

РИ́ФМА (от греч. rhythmós — соразмерность) — повтор отдельных звуков или звуковых комплексов, связывающих окончания двух или более строк (в этом отличие Р. от аллитерации древнегерманского и тюркского стиха). В Р. могут повторяться отдельные звуки («морозы — розы»), слова («молод — молот») [простая Р.], группы слов (составная Р.), в исключительных случаях — целые строки (панторифма). Иногда один или несколько звуков одного рифмующего слова не встречает соответствия в другом (у В. Маяковского: «строфа — факт»). В организации стиха Р. принадлежит очень важная роль: она связана со звуком, ритмом, лексикой, интонацией и синтаксисом, строфикой. Весьма важна ритмическая функция Р. Р. отмечает звуковым повтором клаузулы (стиховые окончания), подчеркивая междустрочную паузу:

Отдымился пот вчерашний,
Высох пот, металл простыл,
От окопов пахнет пашней,
Летом, мирным и простым.

Лексическая функция рифмы заключается в том, что она выделяет слова, связанные звуковым повтором, и тем самым усиливает ассоциативную сферу стиха. Первый гимн партии в поэме В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин» завершается строфой, в к-рой зарифмованы наиболее существенные по смыслу слова: «братья — партия», «ценен — Ленин». Р. в интонационной функции способствует возникновению логического ударения, в результате чего рифмующееся слово резко выделяется из речевого потока и к нему привлекается особое внимание. Это может происходить, напр., при разрыве тесных словосочетаний.

В стихотворении «Много еще неясности...» Л. Мартынов направляет читательское восприятие на наречие «откровенно», к-рое семантически и фонически более ощутимо, чем связанный с ним глагол «вести»:

Но я не заметил ненависти
К себе нигде —
Надо лишь откровенно вести
Себя везде...

В составной Р. «ненависти — откровенно вести» логический акцент на

слове «откровенно» достигается за счет нек-рого фонического приглушения глагола «вести». Существует несколько видов классификации рифмы со звуковой т. з. Р. подразделяются на точные и неточные. Точная Р. — созвучие, в к-ром совпадают все звуки: «Евгений — гений», «полн — волн», «занемог — не мог» и т. д. Критерием точности является не орфографическое совпадение рифмующихся слов, а их фонетическая, произносительная сторона, напр. составная рифма В. Маяковского: «ста расти — старости» — точная. Неточная Р. — созвучие, в к-ром звуки, входящие в состав рифмующихся слов, фонетически не совпадают; ср. рифмы Маяковского: «распят — паспорт», «обнаруживая — оружие», «селеньице — ленинцы» и т. п. По отношению к неточной Р. видовыми понятиями являются ассонанс («звездами — розданы»), неравносложная рифма («врезываясь — трезвость»), усеченные рифмы («обошел — хорошо») и др. В современной поэзии широко представлена «контурная» акустическая Р., в к-рой созвучен общий звуковой «контур», «пунктир» слов, а не их окончания («асфальту — свадьбу», «разруха — рассудка», «паяц — боязнь» и т. п.). Иногда подобную Р. называют корневой. Основу Р. составляют опорные звуки, расположенные влево от ударного гласного, к-рый является основой Р. Так, в Р. у Пушкина «Евгений — гений» «г» — опорный согласный. Увеличение количества общих повторяющихся звуков усиливает звуковую ощутимость Р., как в стихе Маяковского. В зависимости от расположения ударений в рифмующихся словах Р. бывают мужские, женские, дактилические, гипердактилические с ударением соответственно на последнем, предпоследнем, третьем от конца слова слоге и на четвертом и далее слогах от конца слова. Мужская рифма (происхождение терминов «мужская» и «женская» Р. связано со старофранцузским языком — в нем первая совпадала с окончанием мужского рода, а вторая — с окончанием женского рода): «тревог — мог», «рад — аппарат» и т. п.; женская рифма: «вóды — завóды», «правил — оставил» и др. Дактилическая рифма («глубóкая — одинóкая») в русской поэзии 18 — нач. 19 в. употреблялась редко. К середине 19 в., особенно в поэзии Н. Некрасова, дактилическая Р. становится равноправной наряду с мужской и женской. В стихотворении В. Брюсова «Ночь» представлены последовательно уменьшающиеся Р. от семи слогов до одного: от «свéшивающиеся — смéшивающиеся» (гипердактилическая Р.) до «ночь — прочь» (сб. «Опыты»). По расположению в строках Р. делятся на парные, или смежные (схема рифмовки: а а б б), перекрестные, в к-рых рифмуются первая и третья, вторая и четвертая строки (схема: а б а б), охватные (опоясанные, кольцевые), в к-рых созвучны первая и четвертая, вторая и третья строки (схема: а б б а). В начале стихотворения А. С. Пушкина «Клеветникам России» (1831) двустишие со смежной рифмой сменяется четверостишием с опоясанной рифмой:

О чем шумите вы, народные витии?
Зачем анафемой грозите вы России?
Что возмутило вас? волнения Литвы?
Оставьте: это спор славян между собою,
Домашний, старый спор, уж взвешенный судьбою,
Вопрос, которого не разрешите вы.

Перекрестная рифма представлена, напр., в строках Маяковского:

Это время гудит
телеграфной струной,
это
сердце
с правдой вдвоем.
Это было
с бойцами,
или страной,
или
в сердце
было
в моем.

При взаимодействии с рифмующимся словом двух или более слов возникает составная рифма: «Гарольдом — со льдом», «колокол — молоко лакал» и т. п.
Один из видов составной рифмы с неожиданным сочетанием слов — каламбурная Р.: «поколочу — по калачу». Характерны каламбур-

ные рифмы поэта-сатирика 60-х гг. 19 в. Д. Минаева:

Область рифм — моя стихия,
И легко пишу стихи я,
Без раздумья, без отсрочки
Я бегу к строке от строчки,
Даже к финским скалам бурым
Обращаюсь с каламбуром.

Крайне редко встречается разноударная Р., в к-рой ударные гласные не совпадают. Напр., у В. Маяковского: «отчего́ — рабо́чего», «со стороны́ — э́кстренный».

Лит.: Жирмунский В., Рифма, ее история и теория, П., 1923; Штокмар М. П., Рифма Маяковского, М., 1958; Томашевский Б. В., К истории русской рифмы, в его сб.: Стих и язык, М.—Л., 1959, с. 69—131; Гончаров Б. П., Рифма и ее смысловая выразительность, в сб.: Изучение стихосложения в школе, М., 1960, с. 59—95; его же, О рифме Маяковского, «Филологич. науки», 1972, № 2; Западов А. В., Державин и русская рифма XVIII в., в кн.: XVIII век. Сб. 8, Л., 1969.

Б. Гончаров.

РИФМО́ВАННАЯ ПРО́ЗА — художественный прозаический текст, использующий рифмы. Такова речь Кола Брюньона у Р. Роллана (сохранено в пер. М. Лозинского): «Старый воробей бургундских кровей, обширный духом и брюхом». Таков *раешник* (см.), напр. пьесы старинного русского театра кукол («Сказание о царе Максимилиане» и др.), «Сказка о попе и о работнике его Балде» А. С. Пушкина. Большие куски Р. п. вмонтировал С. Кирсанов в свои поэмы «Александр Матросов», «Сказание про царя Макса-Емельяна». Термину «Р. п.» не дано научного обоснования. Рифма, членя текст на отрезки (помимо синтаксического членения), стирает различие между стихом и прозой, членимой только синтаксически. Но так как в Р. п. рифма традиционно возникла на рубежах синтаксических групп, стихотворное членение ближе к прозаическому. «Сказку о попе и о работнике его Балде» одни исследователи относят к Р. п. (Ф. Е. Корш, Б. И. Ярхо), другие — к чисто тоническому стиху (В. М. Жирмунский), третьи — к смешанному пограничному виду (Л. И. Поливанов).

Лит.: Ярхо Б. И., Свободные звуковые формы у Пушкина, в сб.: Ars poetica, № 2, М., 1928; Богатырев П. Г., Выкрики разносчиков и бродячих ремесленников. Симпозиум по структурному изучению знаковых систем, М., 1962.

В. Никонов.

РОБИНЗОНА́ДА — повествовательное литературное произведение (обычно роман), изображающее жизнь одного человека или группы людей, изолированных от об-ва. Чаще всего действие развертывается на необитаемом острове, и главным конфликтом его является борьба героя с природой. Р. как особая литературная форма возникла в подражание «Робинзону Крузо» (1719) Д. Дефо. В 18 в. почти во всех европейских странах появляются свои варианты знаменитого романа.

Но слово «Р.» употребляется также — и об этом писал К. Маркс (см.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 12, с. 709—10) — в другом смысле — как идейная концепция, сложившаяся в западноевропейском Просвещении 18 в. Сущность ее состоит в том, что человека новой, буржуазной эпохи рассматривали не как результат исторического развития, а как некий идеал, якобы давно существовавший на земле. Эта концепция выражена в трудах А. Смита и Рикардо. В той или иной форме идею естественного человека мы находим у Филдинга, особенно последовательно у Руссо и, под его влиянием, у молодого Шиллера. Но наиболее полно в лит-ре эта концепция выражена в романе Д. Дефо. По пути Дефо шли многие писатели в других странах. Из наиболее значительных Р. можно назвать «Остров Фельзенбург» (1731—51) немецкого писателя И. Шнабеля, где рассказывается о судьбе англичанки Конкордии и немца Альберта Юлиуса, к-рые, потерпев кораблекрушение, были выброшены на остров, вступили в брак и стали основателями колонии счастливых людей. Жизнь патриархальной общины противопоставляется Шнабелем крепостническим порядкам Германии. Своеобразным вариантом Р. были две «Книги джунглей» (1894—95) Р. Киплинга (1856—1936), где изображена жизнь мальчика Маугли среди

зверей. По пути Киплинга шел американец Э. Берроуз (1875—1950) — автор многотомной (23 романа) истории о Тарзане. В русской лит-ре Р. распространения не получила.

Н. Гуляев.

РО́ДЫ и ВИ́ДЫ ЛИТЕРАТУ́РНЫЕ — см. *Жанр.*

РОКОКО́ (от франц. rocaille — похожий на раковину) — художественный стиль, сложившийся в 18 в. во Франции и получивший распространение в Европе. Возникновение Р. связано с трансформацией *барокко,* утратившего свою глубину, тяжеловесную выразительность и напряженность. Р. провозгласило культ легкости, грации и изящества. Эпикуреизм (в понимании 18 в.) сочетался с утонченным эстетизмом («кубок жизни» должен быть жемчужным), скептицизмом и вольнодумством как в отношении религиозных догм, так и нравственных правил. Иск-во Р. избегало больших страстей, чтобы не убить наслаждения и поэзии минуты. Однако Р. не следует рассматривать только как аристократический стиль предреволюционной Франции, развивавшийся под девизом «после нас хоть потоп». Р. также отвечало вкусам и запросам буржуазии, вносившей в Р. свои черты. Рационализм и скептицизм Р. облегчал и выражение в его формах идей Просвещения. Р. охватывало все виды иск-ва. Оно ознаменовано появлением европейского фарфора, менуэта, соло на флейте. В отличие от барокко, Р. уходило от парадных, торжественных форм и стремилось к интимизации иск-ва. В пасторальных сценах оно имитировало наивность и невинность, легко уживавшиеся с фривольностью. Для Р. характерно пристрастие к миниатюрным и прихотливым формам: ювелирные композиции из хрусталя, перламутра, драгоценных камней, живопись на эмали, поверхностная экзотика (шелковые ширмы, лакированные изделия, расписные фонарики, затейливые беседки, попугаи и обезьянки в быту и пр.). Живопись Р. избегала контрастов, создавая утонченные колористические отношения, предпочитая нежные «селадоновые» цвета и оттенки (серебристо-серые, голубоватые, лимонно-желтые и пр). Зачинателем Р. во Франции был А. Ватто, хотя творчество его не укладывается в узкие рамки Р. Характерным представителем был «нарядный» Ф. Буше, а также Ланкре, Фрагонар, Ван Лоо и др. С Р. связан расцвет графики и карикатуры. На развитие европейского Р. оказали влияние традиции итальянской commedia dell'arte и театр К. Гоцци. В лит-ре Р. получили развитие анакреонтика, галантная лирика, различные виды «легкой поэзии», эпиграмма и элегия. Типичным жанром Р. была прозаическая, а затем стихотворная волшебная сказка (поэма), зародившаяся в парижских салонах в самом конце 17 в. (баронесса д'Онуа) и развивавшаяся под влиянием переведенной Галаном на французский язык «1001 ночи», вызвавшей множество подражаний. Стиль Р. развивался в сложном взаимодействии с культурой Просвещения. Примером может служить живопись Фрагонара, с блеском разрабатывавшего многие мотивы Р. и одновременно являвшегося мастером реалистического портрета. С одной стороны, идеи Просвещения оказывали влияние на многих писателей Р., с другой стороны, черты Р. проявляются в лирике и комической поэме «Орлеанская девственница» Вольтера, в раннем романе Дидро «Нескромные сокровища».

Если в немецком иск-ве Р. находит выражение прежде всего в интерьере и убранстве княжеских резиденций, то в немецкой лит-ре Р. почти не связано с дворянской идеологией. Поэтом бюргерского Р. был Гагедорн, а наиболее полно Р. представлено в поэзии и прозе просветителя Виланда. Мотивы Р. проявляются в лирике молодого Гёте.

В России черты Р. появляются у Тредиаковского («Покинь, купидо, стрелы»), в анакреонтике Ломоносова, у Сумарокова и Хераскова, позднее у Державина и Богдановича, входят в поэтику Батюшкова и раннего Пушкина.

Лит.: Томашевский Б. В., Пушкин и Франция, Л., 1960; Anger A., Literarisches Rococo, Stuttg., 1962; Морозов А., Купидоны Ломоносова. К проблеме барокко и рококо в России, «Československá rusistica», 1970, № 3; Немецкие волшебно-сатирические сказки, Л., 1972.

А. Морозов.

РОМА́Н (от франц. roman — первоначально произведение на романских языках) — большая форма эпического жанра лит-ры нового времени. Его наиболее общие черты: изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие, отсюда — большой объем сравнительно с другими жанрами. Понятно, конечно, что эти черты характеризуют основные тенденции развития романа и проявляются крайне многообразно.

Само возникновение этого жанра — или, точнее, его предпосылок — относят нередко к древности или средневековью. Так, говорят об «античном Р.» («Дафнис и Хлоя», «Метаморфозы, или Золотой осел» Апулея, «Сатирикон» Петрония и т. п.) и «Р. рыцарском» («Тристан и Изольда», «Лоэнгрин» фон Эшенбаха, «Смерть Артура» Мэлори и т. д.). Эти прозаические повествования действительно имеют нек-рые черты, сближающие их с Р. в современном, собственном смысле слова. Однако перед нами все-таки скорее похожие, аналогичные, чем однородные, явления.

В античной и средневековой повествовательной прозаической лит-ре нет целого ряда тех существеннейших свойств содержания и формы, к-рые играют определяющую роль в Р. Правильней будет понимать названные произведения античности как особенные жанры идиллической («Дафнис и Хлоя») или комической («Сатирикон») *повести,* а истории средневековых рыцарей рассматривать как, опять-таки, своеобразный жанр рыцарского эпоса в прозе.

Р. в собственном смысле начинает формироваться лишь в конце эпохи Возрождения. Его зарождение неразрывно связано с той новой художественной стихией, к-рая первоначально воплотилась в ренессансной *новелле* (см.), точнее — в особом жанре «книги новелл» типа «Декамерон» Боккаччо.

Р. явился эпосом частной жизни. Если в предшествующем эпосе центральную роль играли образы представителей народа, общества, государства (вождей, полководцев, жрецов) или же образы героев, открыто воплощавших в себе силу и мудрость целого человеческого коллектива, то в Р. на первый план выходят образы людей обыкновенных, людей, в действиях к-рых непосредственно выражается только их индивидуальная судьба, их личные устремления.

Предшествующий эпос основывался на больших исторических (пусть даже легендарных) событиях, участниками или, точнее, прямыми творцами к-рых выступали основные герои. Между тем Р. (за исключением особенной формы исторического Р., а также Р.-эпопеи) основывается на событиях частной жизни и к тому же обычно на вымышленных автором событиях.

Далее, действие народного и, шире, исторического эпоса, как правило, развертывалось в отдаленном прошлом, своеобразном «эпическом времени», между тем как для Р. типична связь с живой современностью или хотя бы с самым недавним прошлым, за исключением особого вида Р. — исторического. Наконец, эпос имел прежде всего героический характер, был воплощением высокой поэтической стихии; Р. же выступает как прозаический жанр, как изображение будничной, повседневной жизни во всей многогранности ее проявлений. Более или менее условно можно определить роман как жанр принципиально «средний», нейтральный. И в этом ярко выражается историческая новизна жанра, ибо ранее господствовали жанры «высокие» (героические) либо «низкие» (комические), а жанры «средние», нейтральные, не получили сколько-нибудь широкого развития.

Р. явился наиболее полным и законченным выражением иск-ва эпической прозы. Но при всех глубоких отличиях от предшествующих форм

эпоса Р. является подлинным наследником древней и средневековой эпической лит-ры, подлинным эпосом нового времени. На совершенно новой художественной основе в Р., как говорил Гегель, «снова полностью выступает богатство и многообразие интересов, состояний, характеров, жизненных отношений, широкий фон целостного мира» (Соч., т. 14, с. 273). Этому нисколько не противоречит тот факт, что в центре Р. обычно стоит образ «частного» человека с его сугубо личной судьбой и переживаниями. В эпоху возникновения Р. «...отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей и т. д., которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного ограниченного человеческого конгломерата» (Маркс К., К критике политической экономии, 1953, с. 193—94). С одной стороны, это значит, что отдельный человек не выступает более как прежде всего представитель определенной группы людей; он обретает свою собственную личную судьбу и индивидуальное сознание. Но в то же время это означает, что отдельный человек непосредственно связан теперь не с известным ограниченным коллективом, но с жизнью целого об-ва или даже всего человечества. А это, в свою очередь, приводит к тому, что становится возможным и, более того, необходимым художественное освоение общественной жизни сквозь призму индивидуальной судьбы «частного» человека.

Конечно, это освоение совершается гораздо более сложным и опосредованным путем, чем освоение судьбы народа в образе величественного народного героя, как это имело место в древнем эпосе. Но не подлежит сомнению, что романы Прево, Филдинга, Стендаля, Лермонтова, Диккенса, Тургенева и т. д. в личных судьбах основных персонажей раскрывают самое широкое и глубинное содержание общественной жизни эпохи. Причем во многих Р. нет даже сколько-нибудь развернутой картины жизни общества, как таковой; все изображение сосредоточено на частной жизни индивида. Однако, поскольку в новом об-ве, строившемся после эпохи Возрождения, частная жизнь человека оказалась неразрывно связанной со всей жизнью общественного целого (хотя бы человек и не выступал как политический деятель, руководитель, идеолог), — совершенно «частные» поступки и переживания Тома Джонса (у Филдинга), Вертера (у Гёте), Печорина, госпожи Бовари предстают как художественное освоение целостной сущности породившего этих героев общественного мира. Поэтому Р. смог стать подлинным эпосом нового времени и в наиболее монументальных своих проявлениях как бы возродил жанр *эпопеи* (см.). Первой исторической формой Р., к-рой предшествовали новелла и эпопея Ренессанса, явился плутовской Р., активно развивавшийся в конце 16 — нач. 18 в. («Ласарильо с Тормеса», «Франсион» Сореля, «Симплициссимус» Гриммельгаузена, «Жиль Блас» Лесажа и т. д.). С конца 17 в. развивается психологическая проза, имевшая огромное значение для становления Р. (книги Ларошфуко, Лабрюйера, повесть Лафайета «Принцесса Клевская»). Наконец, очень важную роль в формировании Р. сыграла мемуарная лит-ра 16—17 вв., в к-рой впервые стали объективно изображаться частная жизнь и личные переживания людей (книги Бенвенуто Челлини, Монтеня, Севиньи и т. д.); так, именно мемуары (или, точнее, путевые записки моряка) послужили основой и стимулом для создания одного из первых великих Р. — «Робинзон Крузо» (1719) Дефо. Р. достигает зрелости в 18 в. Один из самых ранних подлинных образцов жанра — «Манон Леско» (1731) Антуана Прево. В этом Р. как бы слились в новаторскую органическую целостность традиции плутовского Р., психологической прозы (в духе «Максим» Ларошфуко) и мемуарной лит-ры (характерно, что этот Р. первоначально появился как фрагмент многотомных вымышленных мемуаров некоего лица).

В течение 18 в. Р. завоевывает господствующее положение в лит-ре

(в 17 в. он еще выступает как боковая, второстепенная сфера иск-ва слова). В Р. 18 в. развиваются уже две разные линии — Р. социально-бытовой (Филдинг, Смоллет, Луве де Кувре и т. д.) и более мощная линия психологического Р. (Ричардсон, Руссо, Стерн, Гёте и др.).

На рубеже 18—19 вв., в эпоху романтизма, жанр Р. переживает своего рода кризис; субъективно-лирический характер романтической лит-ры противоречит эпической сущности Р. Многие писатели этого времени (Шатобриан, Сенанкур, Шлегель, Новалис, Констан) создают Р., к-рые напоминают скорее лирические поэмы в прозе.

Однако в это же время переживает расцвет особенная форма — исторический Р., к-рый выступает как своего рода синтез Р. в собственном смысле и эпической поэмы прошлого (романы Вальтера Скотта, Виньи, Гюго, Гоголя).

В целом период романтизма имел для Р. обновляющее значение, подготовил новый его взлет и расцвет. На вторую треть 19 в. приходится классическая эпоха Р. (Стендаль, Лермонтов, Бальзак, Диккенс, Теккерей, Тургенев, Флобер, Мопассан и др.). Особенную роль играет русский Р. второй половины 19 в., прежде всего романы Толстого и Достоевского. В творчестве этих величайших писателей достигает качественно нового уровня одно из решающих свойств Р. — его способность воплотить всеобщий, всечеловеческий смысл в частных судьбах и личных переживаниях героев. Углубленный психологизм, освоение тончайших движений души, характерное для Толстого и Достоевского, не только не противоречат, но, наоборот, определяют это свойство. Толстой, отмечая, что в Р. Достоевского «не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу...», объяснял это так: «Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее» (Толстой Л. Н., О лит-ре, М., 1955, с. 264).

Роман Толстого и Достоевского оказал огромное воздействие на дальнейшее развитие жанра в мировой лит-ре. Крупнейшие романисты 20 в. — Т. Манн, Франс, Роллан, Гамсун, Мартен дю Гар, Голсуорси, Лакснесс, Фолкнер, Хемингуэй, Тагор, Акутагава — явились прямыми учениками и последователями Толстого и Достоевского. Т. Манн сказал, что романы Толстого «вводят нас в искушение опрокинуть соотношение между романом и эпосом, утверждаемое школьной эстетикой, и не роман рассматривать как продукт распада эпоса, а эпос — как примитивный прообраз романа». (Собр. соч., т. 10, М., 1961, с. 279).

Традиции Толстого и Достоевского новаторски продолжил Горький, к-рый стал основоположником Р. социалистического реализма. В высших образцах этого Р. жизнь, бытие предстает как творческое деяние народа, и поэтому Р. социалистического реализма особенно органически воплощает эпическую сущность жанра, тяготеет к эпопее в точном смысле слова. Это со всей очевидностью выступает в таких крупнейших явлениях советского Р., как «Жизнь Клима Самгина» и «Тихий Дон». Но это вовсе не означает, что Р. социалистического реализма отказывается от многогранной природы жанра. Уже хотя бы названные произведения характеризуют глубокое освоение жизни и сознания личности, что всегда было присуще Р.

В первые послеоктябрьские годы была популярна идея, согласно к-рой в новом, революционном Р. главным или даже единственным содержанием должен стать образ массы. Однако при реализации этой идеи Р. оказался под угрозой распада, он превращался в цепь бессвязных эпизодов (напр., в произведениях Б. Пильняка). В лит-ре 20 в. частое стремление ограничиться изображением внутреннего мира личности выражается в попытках воссоздать т. н. «поток сознания» (Пруст, Джойс, современная школа «нового Р.» во Франции). Но, лишенный объективно-действенной основы, Р., в сущности, теряет свою эпическую природу и перестает быть Р. в подлинном смысле слова.

Р. может действительно развиваться лишь на почве гармонического единства объективного и субъективно, внешнего и внутреннего в человеке. Это единство свойственно крупнейшим Р. последнего времени — романам Шолохова, Лакснесса, Грэма Грина, Фолкнера и др.

Лит.: Грифцов Б. А., Теория романа, М., 1927; Чичерин А. В., Возникновение романа-эпопеи, М., 1958; Фокс Р., Роман и народ, М., 1960; Днепров В., Роман — новый род поэзии, в его кн.: Проблемы реализма, Л., 1961; Кожинов В., Происхождение романа, М., 1963; Настоящее и будущее романа (Материалы дискуссии), «Ин. лит-ра», 1964, № 6, 10; Бахтин М., Слово в романе, «Вопр. лит-ры», 1965, № 8; История русского романа, т. 1—2, М.—Л., 1962—64; История русского советского романа, кн. 1—2, М.—Л., 1965; Дэкс П., Семь веков романа. Сб. ст., пер. с франц., М., 1962.

В. Кожинов.

РОМА́Н в СТИХА́Х — жанр лиро-эпической поэзии. Обладает теми же особенностями, что и *роман* (см.), но, как указывал еще Пушкин, между этими двумя жанрами существует «дьявольская разница». Стихотворная форма — не формальный признак. Р. в с., подобно роману, сюжетен, дает широкую картину жизни: действие здесь обладает значительной протяженностью во времени, события предстают как взаимосвязанные и взаимообусловленные, наконец, воспроизводится сложное развитие характеров. Однако в Р. в с., в отличие от романа, действительность изображается средствами не только эпическими (в развитии характеров, движении сюжета и т. д.), но и лирическими. Этому способствует стихотворная форма, к-рая служит в первую очередь выражению переживания. В Р. в с. возникает образ не повествователя, как в романе, а лирического героя. Т. н. лирические отступления, т. е. прямые, открытые выражения лирического переживания, становятся существенными звеньями в развитии сюжета, в раскрытии образов. Этим вызвана и особая сложность структуры Р. в с. (повышенная эмоциональность повествования, перебивка повествовательного плана лирическим, соединение изображения героя с прямым выражением авторского отношения к нему и т. д.), и особая емкость его. Недаром Белинский назвал «энциклопедией русской жизни» первый в русской лит-ре Р. в с. — «Евгений Онегин» Пушкина. В лит-ре Запада первым Р. в с. явился «Дон-Жуан» Байрона.

Среди Р. в с., написанных в советское время, можно назвать следующие: «Спекторский» Б. Пастернака, «Пушторг» и «Арктика» И. Сельвинского, «Добровольцы» Е. Долматовского, «Колобовы» В. Саянова, «Дом на Мойке» И. Авраменко.

Лит.: История русского советского романа, кн. 2, М.—Л., 1965, с. 250—55.

А. С. Карпов.

РОМА́НС — небольшое стихотворное и музыкальное произведение для сольного пения с инструментальным аккомпанементом. Название возникло в странах романских языков и означало песню на народном языке, в противоположность книжной латыни. Содержание термина «Р.» менялось по векам и странам. Испанский Р. первоначально эпичен, связан с национальной борьбой против мавров; в английской поэзии Р. называли большие рыцарские поэмы, во Франции — чисто лирическую любовную песню. С этим значением термин в нач. 19 в. перешел в Россию. Здесь он, в отличие от Франции, был ограничен: термин не включал в себя народной песни. Корифеи русской поэзии и музыки 19 в. внесли в Р. и социально-политические мотивы, еще отчетливей звучащие в советском Р. Для стихотворного текста Р. характерны: напевная мелодика, синтаксическая простота и стройность, законченность предложения в границах строфы, хотя все эти условия не абсолютны. Замечательными Р. стали многие произведения русских поэтов — А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, Н. А. Некрасова, А. А. Фета, Я. П. Полонского, А. К. Толстого, С. А. Есенина, М. В. Исаковского. Из композиторов лучшие образцы Р. дали Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, И. Брамс, Э. Григ,

в России — М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, А. Г. Рубинштейн, С.В. Рахманинов, А. Н. Александров, Ю. А. Шапорин, Д. Д. Шостакович.

Лит.: Кюи Ц. А., Русский романс, СПБ, 1896; Эйхенбаум Б., Мелодика русского лирического стиха, П., 1922; Русский романс. Сб. ст., М.—Л., 1930; Васина В. А., Романс и песня, в сб.: Очерки советского музыкального творчества, т. I, М.—Л., 1947.

В. Никонов.

РОМАНТИ́ЗМ — 1) в широком смысле слова художественный метод, в к-ром доминирующее значение имеет субъективная позиция писателя по отношению к изображаемым явлениям жизни, тяготение его не столько к воспроизведению, сколько к пересозданию действительности, что ведет к развитию в особенности условных форм творчества (фантастика, гротеск, символичность и пр.), к выдвижению на первый план исключительных характеров и сюжетов, к усилению субъективно-оценочных элементов в авторской речи, к произвольности композиционных связей и пр. Самый термин возник от слова «роман», т. е. имел в виду особенное значение художественного вымысла, произвола («как в книге», а «не как в жизни»).

Такого рода черты творчества вызывались к жизни стремлением писателя отойти от не удовлетворявшей его действительности, ускорить ее развитие или, наоборот, вернуться к прошлому, приблизить в образах желаемое или отбросить неприемлемое в ней. Это отнюдь не лишало Р. глубины обобщения действительности, верности понимания направления жизненного процесса и силы художественной убедительности в тех случаях, когда критика им действительности исходила из прогрессивного к ней отношения.

Естественно, что в зависимости от конкретных исторических условий менялся и характер Р., возникали весьма различные его виды, развивавшиеся и взаимодействовавшие с реализмом каждый раз по-своему на протяжении мирового литературного процесса.

2) Однако в особенности развернуто и полно черты Р. проявились и утвердились как литературное течение в европейских литературах в нач. 19 в. К более поздним явлениям лит-ры и иск-ва понятие «Р.» применяется в значительной мере на основе художественного опыта первой половины 19 в., когда четко обозначились основные черты этого художественного метода.

Первыми теоретиками Р. являлись немецкие писатели Фридрих и Август Вильгельм Шлегели. Программной явилась серия фрагментов, опубликованных в журнале «Атеней» (1798—1800). Понятие романтического иск-ва для А. В. Шлегеля равнозначно современному иск-ву, в противовес классическому. Т. о., при своем возникновении Р. мыслился как новая форма иск-ва, наиболее соответствующая потребностям времени.

Характерно, что спустя четверть века Стендаль, писатель иных общественных позиций, включившись в спор между романтиками и классицистами, также подчеркнул непосредственную связь Р. со своим временем: «Романтизм, — писал он в трактате «Расин и Шекспир» (1823), — это искусство давать народам такие литературные произведения, которые при современном состоянии их обычаев и верований могут доставить им наибольшее наслаждение» (Собр. соч., т. 7, с. 26). Р. явился непосредственным откликом на те перемены, к-рые были вызваны Великой французской революцией и промышленным переворотом в Англии. И хотя феодальные порядки в других странах Европы оставались неприкосновенными, международное значение этих двух событий определило широту и масштабность романтического движения в большинстве стран Европы и за ее пределами. Для Р. характерно ощущение зыбкости и непрочности мира, разочарование в результатах буржуазной революции, ибо она разрушала иллюзии просветителей 18 в., обнажала несостоятельность их мечты о царстве разума. Р. отразил переходное, неустойчивое состояние

всех общественно-политических институтов, назревание глубоких перемен в жизни, предчувствие нового. По определению А. М. Горького, «основная нота» Р. — «ожидание чего-то нового, тревога перед новым, торопливое нервозное стремление познать это новое» («История русской лит-ры», М., 1939, с. 42).

Романтическое мировоззрение формировалось в борьбе против метафизических концепций 18 в., в частности против односторонности рационалистического истолкования мира (с позиций просветительского разума). Отсюда стремление к широкому охвату явлений, не стесняемому никакими ограничениями. Для Ф. Шлегеля романтическая поэзия — «универсальная поэзия». Эта тенденция к универсализму парадоксально сочеталась с активным индивидуализмом. Эпоха раскрепощения личности от феодальных оков отразилась в Р. усиленным интересом к человеческому «я». Романтический субъективизм также полемически противостоял объективизму просветителей. Центральная коллизия лит-ры 18 в. — человек и гражданин, человек и об-во — была признана ограниченной и заменена в Р. коллизией — личность и вселенная. Так разрыв с метафизикой 18 в. и порыв к диалектическому освоению всего многообразия мира сочетался с утратой социальной конкретности и гипертрофией индивидуального сознания.

При всем различии социальных и политических взглядов, общим для романтиков было неприятие буржуазной прозы жизни, презрение к миру денежных интересов и мещанского благополучия. Отказ от реалистического отражения действительности был продиктован именно мыслью об антиэстетическом характере этой действительности. С этим связана характерная черта Р. как метода — субъективизм. «Мир души торжествует победу над внешним миром», — говорит Гегель, характеризуя Р. (Соч., т. XII, М., 1938, с. 85). Художественный образ создается прежде всего для того, чтобы выразить отношение к тем или иным явлениям жизни. Эстетические картины Албании или Греции в «Странствованиях Чайльд Гарольда» Байрона имеют смысл не сами по себе, как изображение быта этих стран: за этими картинами и образами стоит — по контрасту — образ буржуазной Англии. Изображая большие страсти и необычайные деяния своих героев, романтики (Байрон в восточных поэмах или Гюго в «Эрнани») выражали тем самым неприятие убожества буржуазного быта. Романтический герой чаще всего не был обобщением типических черт современника, а создавался как бы наоборот — по контрасту с современником. Если буржуа мелок, корыстен, не способен на большие чувства, то романтический герой масштабен, великодушен, охвачен неистовой страстью.

Создавая художественные образы, романтик следует не столько объективной логике развития явлений, объективным закономерностям самой действительности, сколько логике своего восприятия объективных явлений, «закономерностям» своего внутреннего мира. Не объект, а субъект, не действительность, а личность художника становятся в Р. основным принципом построения образа. Поэт-романтик, по выражению Жуковского, смотрит на жизнь «сквозь призму сердца». Так, гражданская поэзия была для революционных романтиков и глубоко личной поэзией.

В советском лит-ведении высказывались разные взгляды на единство художественного метода Р. Крайняя позиция была выражена Б. Г. Реизовым, утверждавшим, что в каждой стране и даже у каждого писателя-романтика обнаруживается свой подход к изображению жизни, и поэтому термином «Р.» покрывается множество очень разных явлений. Весьма распространена т. з., согласно к-рой существует два самостоятельных метода: метод прогрессивного и метод реакционного Р. Во всех этих случаях термин «Р.» утрачивает всякий смысл.

При всем многообразии национальных путей развития Р. и весьма кардинальных различиях между об-

щественными позициями разных писателей для Р. характерно определенное эстетическое единство. Так воспринимали его и современники, и ближайшие преемники. Исходной позицией для всех участников романтического движения является неприятие реальной действительности и стремление противопоставить ей романтический идеал. С этим связана общность метода — создание образа по контрасту с тем, что не принимается и отвергается. Романтики, стоящие на разных социальных и политических позициях, отличаются друг от друга не методом создания образа, а той идейной задачей, к-рую они ставят, пользуясь этим методом. В каждом случае встает вопрос: во имя чего отвергается современность — во имя прошлого или будущего? Романтическое произведение субъективно у Новалиса и Байрона, но не одинакова позиция художника, выражающего свое субъективное «я». Особенность Р. как метода В. Г. Белинский видел в том, что поэт «пересоздает жизнь по собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношений к миру, к веку и народу, в к-ром он живет». Нередко указывают, что, чем прогрессивнее Р., тем он ближе к реализму. Но прогрессивность связана с выражением передовых идей, а не с жизненным правдоподобием художественных образов. Даже перейдя на консервативные позиции, Вордсворт во многих своих стихотворениях дает более конкретные человеческие образы, чем революционер Шелли в полуфантастической «Королеве Маб». Попытка оценивать Р. мерой близости его к реализму в конечном счете означает недооценку Р. как самостоятельного метода. Нуждается в нек-рых уточнениях также известная горьковская формула об активном и пассивном Р. Пассивный Р., по Горькому, «пытается или примирить человека с действительностью, прикрашивая ее, или же отвлечь от действительности к бесплодному углублению в свой внутренний мир». Напротив, «активный романтизм стремится усилить волю человека к жизни, возбудить в нем мятеж против действительности, против всякого гнета ее» (Горький М., О лит-ре, Сб., М., 1955, с. 313). Эти слова Горького нередко механически соотносят с понятиями прогрессивного и реакционного Р. Но картина литературной борьбы сложнее. Клейст «активнее» Гофмана, но не прогресивнее его, скорее наоборот. Кроме того, стремление «примирить человека с действительностью» вообще мало свойственно Р.: романтический герой по самой сути своего мироощущения не приемлет окружающего мира.

Наконец, следует особо оговорить, что само по себе деление романтиков на прогрессивных и реакционных весьма условно. Многообразие романтического движения не сводится к двум полярным направлениям. Как общность, так и различие между романтиками проявляются в сложном соотношении политических, социальных, философских и эстетических взглядов (общность в одном, различие — в другом). Нет полного соответствия и между личной судьбой, биографией писателя и объективным смыслом его произведений. В сложном, полном смятения и растерянности мировосприятии романтиков реакционные идеи часто парадоксально сочетались с замечательными прозрениями, глубокими наблюдениями, острой критикой тех или иных сторон жизни. Так, французский романтик Альфред де Виньи болезненно переживал упадок дворянства, при этом врагов дворянства он видел не только в буржуазии, но и в монархии, к-рая во Франции еще в 17 в. ограничила права дворянства. Поэтому его главный герой — участник дворянской фронды 17 в. По той же причине он был на стороне русских декабристов и против деспота Николая. И мы не можем считать реакционной его поэму «Ванда», в к-рой дан героический образ русской женщины — декабристки. В сложном процессе развития мировой лит-ры романтическое творчество оказывало влияние самыми разными гранями. В определенных кругах Байрон воспринимался как автор, создавший образ разочарован-

ного Чайльд Гарольда; в других — острее звучал его призыв к борьбе за свободу. Обращение немецких романтических поэтов (Брентано, Эйхендорфа и др.) к народной песне было сочувственно подхвачено многими немецкими поэтами, и даже пролетарский поэт Г. Веерт благожелательно ссылался на Эйхендорфа, хотя, конечно, знал о его консервативных убеждениях.

Для развития критического реализма 19 в. особое значение имели историзм романтиков, их стихийная диалектика, глубокое вторжение в душевный мир человека, поиски ответа на вопрос о ценности человеческой личности.

Если в Западной Европе Р. возник после буржуазной революции как выражение неудовлетворенности ее результатами со стороны различных социальных слоев, то в России романтическое направление зарождается в более сложной ситуации: хотя оно также в известной мере является откликом на события на Западе, но вместе с тем оно предшествует вооруженному восстанию первых русских революционеров, декабристов, против самодержавия и крепостничества.

Ранний русский Р. отразил ранний этап социально-исторического перелома, начавшегося в России. В эту пору тревога перед неясным будущим вызывала особенно волнующие колебания и противоречия, борьбу прогрессивных и консервативных тенденций. Нет еще смелого и решительного разрыва с уходящим, а грядущее кажется непонятным и опасным. Сильной, прогрессивной стороной раннего русского Р. было утверждение личности, т. е. признание ее высокого достоинства, ее равенства с другими личностями, ее свободы. Но эта свобода понималась как категория психологическая, моральная, а не социальная, не политическая. И это благоприятствовало росту индивидуалистических тенденций. Личность рассматривалась здесь абстрактно-психологически, вне ее зависимости от национальных, исторических и социальных условий. Такому пониманию человека и его свободы отвечал характер романтического протеста у Жуковского и Батюшкова: они не приемлют окружающей действительности, но избирают путь ухода от нее, а не борьбы с ней.

На иной общественной и идейной основе вырастал Р. Пушкина и декабристов. Его почвой была дворянская революционность, и по мере роста революционного движения он все более и более отмежевывался от Р. Жуковского — Батюшкова, в к-ром, наоборот, усиливались консервативные тенденции.

Продолжая на новом этапе борьбу за народность лит-ры, т. е. за лит-ру национально-самостоятельную, свободную от подражательности, обогащенную народными традициями, Пушкин и литераторы-декабристы видели также свою задачу в том, чтобы обогатить художественное творчество общественно-политическим содержанием, поставить его на службу революционным целям. Но эта задача не могла быть решена старыми средствами. Необходимы были новые художественные средства. Признание большой общественной роли иск-ва побуждало разрабатывать высокие жанры поэзии, отвечающие ее высокому содержанию. Эстетической категории высокого, возвышенного они придавали общественно-политическое значение. Перерабатывая в этом направлении прежние литературные формы, романтики обращаются к жанрам гражданской лирики, исторической баллады, романтической поэмы, политической трагедии. В отличие от героя-мечтателя у Жуковского или героя-эпикурейца у Батюшкова, молодой Пушкин и декабристы выдвигают своего героя. Это свободолюбец, к-рый протестует против несправедливого, подавляющего человеческую личность общественного уклада и вступает на путь борьбы за свободу. При этом у пушкинского героя сильнее выражено отрицание «неволи» (Алеко), у декабристского — утверждение свободы (Войнаровский). Пушкинский герой остается бунтарем-индивидуалистом, герой Рылеева и других поэтов-декабристов ближе стоит к их идеалу человека и гражданина.

Глубокие расхождения различных течений романтизма в их идейном мире, в их идеалах, в понимании положительного героя не устраняли, однако, родства этих течений. В творческих принципах различные течения Р. сближались между собой.

Мировое значение Р. определяется и масштабами творчества крупнейших его представителей, и тем влиянием, к-рое оказали художественные открытия этой эпохи на всю последующую лит-ру. «Углубление в свой внутренний мир», к-рое часто воспринимается как некая ущербная односторонность, на самом деле явилось огромным шагом вперед, ибо помогало раскрывать неограниченные возможности человеческой личности.

С другой стороны, требование универсальности, выдвинутое романтиками, создавало и жанровое разнообразие, и свободную разработку каждого жанра. Свобода художника, провозглашенная романтиками, была прежде всего свободой от всяких сковывающих правил классицизма.

Романтики открывали для лит-ры и богатства устного народного творчества (особенно важны публикации сказок и песен), а также памятники лит-ры прошлого, не получившие до этого правильной оценки. В нач. 19 в. были опубликованы многие произведения национального эпоса, средневековой лирики. (В России именно в это время было открыто «Слово о полку Игореве».) Романтики явились страстными пропагандистами Шекспира.

Стремление ознакомить современников с произведениями разных народов необычайно расширяет переводческую деятельность. Именно романтики являются создателями подлинно художественного перевода, первых успешных попыток передать национальное и историческое своеобразие подлинника (примечательны, напр., переводы А. В. Шлегеля и Л. Тика в Германии, В. А. Жуковского в России). Исключительно велика заслуга Р. в развитии лирики. Здесь сказалась общая тенденция Р. охватить все богатство жизненных впечатлений и выявить субъективное отношение ко всему увиденному. Открытие народной поэзии, обращение к многообразным формам иноземной поэзии и отказ от сковывающих норм классицизма порождают необычайное богатство поэтических форм поэзии. Р. выдвинул крупнейших национальных поэтов: В. Гюго, А. Мицкевича, Ю. Словацкого, М. Лермонтова, Д. Леопарди, П. Шелли, Д. Байрона, Н. Ленау, Г. Гейне. С романтизмом связано формирование А. Пушкина, развитие поэзии М. Лермонтова.

Эпоха французской революции, наполеоновских войн и национально-освободительных движений способствовала формированию исторического взгляда на прошлое. Родился романтический исторический роман (В. Скотт, А. де Виньи, В. Гюго), историческая драма. Художественное открытие зачинателей исторического жанра проявилось в мастерстве воспроизведения главных тенденций исторического развития и в умении увидеть каждую эпоху в ее характерности. В. Скотт верно угадывал главные тенденции исторического развития, видел в истории столкновение общественных сил и мастерски воспроизводил колорит эпохи. *Местный колорит* (couleur locale — см.) явился художественным завоеванием Р. — речь шла о том, чтобы увидеть особенное, неповторимое, своеобразное в каждой стране, в каждой эпохе, в каждой личности.

Особенности романтического художественного метода проявились и в особенностях поэтического языка Р. Богатый и сложный духовный мир романтической личности потребовал более широких и более гибких художественно-речевых средств. В романтическом стиле большую, а нередко и основную роль начинает играть эмоциональная окраска слова, его вторичные значения, его семантические оттенки, а предметное, основное значение отступает на второй план. Тому же стилистическому принципу подчиняются и разнообразные изобразительно-выразительные средства художественного языка. Романтики предпочитают эмоциональные и оценочные эпитеты пред-

метным, тяготеют к необычным метафорам; особенно значительную роль начинает играть авторская речь, формирующая образ повествователя, отвечающая общей концепции человека у романтиков.

Художественные открытия Р. существенно обогатили мировую лит-ру. На новом этапе писатели стали по-другому решать эстетические задачи, но было уже невозможно игнорировать то, что было завоевано романтиками.

Лит.: Литературная теория немецкого романтизма, Л., 1934; Гюго В., Предисловие к «Кромвелю», Собр. соч., т. 14, М., 1956; Стендаль, Расин и Шекспир, Собр. соч., т. 7, М., 1959; Гейне Г., Романтическая школа, Собр. соч., т. 6, М., 1958; Гегель, Соч., т. XII, М., 1938, с. 85, 163; Белинский В. Г., Литературные мечтания, Полн. собр. соч., т. 1, М., 1953; Горький А. М., История русской лит-ры, М., 1939; Волков И., Романтизм, в сб.: Творческий метод, М., 1960; Ванслов В. В., Эстетика романтизма, М., 1966; Материалы дискуссии о романтизме, «Вопр. лит-ры», 1963, № 7; 1964, № 9; Елистратова А., К проблеме соотношения реализма и романтизма, в кн.: Проблемы реализма в мировой лит-ре, М., 1959; Гуляев Н., О спорном в теории романтизма, «Рус. лит-ра», 1966, № 1; Дмитриев А. С., Еще раз о проблемах романтизма, «Вопр. лит-ры», 1966, № 12; Обломиевский Д. Д., Французский романтизм, М., 1947; Реизов Б. Г., Французский исторический роман в эпоху романтизма, Л., 1958; его же, Между классицизмом и романтизмом, Л., 1962; Елистратова А. А., Наследие английского романтизма и современность, М., 1960; История русской лит-ры, в 3 томах, т. 2, М.—Л., 1963; Соколов А. Н., История русской лит-ры XIX в. (1-я половина), 3 изд., М., 1970; История русской лит-ры XIX в., т. 1, под ред. Ф. М. Головенченко и С. М. Петрова, 2 изд., М., 1963; Гуковский Г. А., Очерки по истории русского реализма, ч. 1 — Пушкин и русские романтики, Саратов, 1946; Базанов В., Очерки декабристской лит-ры. Поэзия, М.—Л., 1961; его же, Очерки декабристской лит-ры. Публицистика. Проза. Критика, М., 1953; Благой Д. Д., Реализм Пушкина в соотношении с другими литературными направлениями и художественными методами, в сб.: Реализм и его соотношения с другими творческими методами, М., 1962; Васина-Гроссман В., Романтическая песня XIX в., М., 1966; История русской поэзии, т. 1—2, Л., 1968—69; Проблемы романтизма. Сб. 1—2, М., 1967—1971; Кожина Е., Романтическая битва, Л., 1969; Неупокоева И. Г., Революционно-романтическая поэма первой половины XIX в., М., 1971.

А. Соколов, С. Тураев.

РОМА́НТИКА — понятие, употребляемое в разных смыслах: как мечтательно-возвышенное умонастроение, как характеристика ярких сторон жизни (Р. труда, Р. подвига, Р. научных открытий, Р. человеческих чувств) и, соответственно, как черта или особенность литературного произведения, в к-ром отражены возвышенные или героические грани жизни. В этом смысле можно говорить о Р. в произведениях, созданных разными художественными методами. Т. о., Р. не обязательно соотносится с *романтизмом* (см.) как конкретно-историческим методом и направлением. Исходя из этого, следует отличать романтического героя (изображенного романтическими средствами, в романтическом произведении, как, напр., Мцыри и Демон Лермонтова или герои восточных поэм Байрона) от героя, к-рому свойственны романтические порывы, поиски Р. в жизни. Жизнь такого героя может быть романтической, но изображен он реалистическими средствами (таковы, напр., Рудин Тургенева, герои новеллы Стендаля «Ванина Ванини»).

Кроме того, надо иметь в виду, что герой реалистического произведения может быть проникнут романтизмом как исторически конкретным общественным настроением; таковы герои романов Пушкина и Лермонтова — Онегин и Печорин. Романтизм как пафос своего героя автор, писатель-реалист, рассматривает со стороны, сочувственно или критически, тогда как Р. в произведении непременно исходит из жизненных принципов самого художника, выявляет отношение художника к тем или иным сторонам жизни.

Р. составляет характерную черту лит-ры *социалистического реализма* (см.), ибо в основе этого метода лежит показ жизни в исторической перспективе, изображение непрерывного стремления вперед, героического начала в человеке, Р. борьбы и созидания.

Д. Чавчанидзе.

РОНДЕ́ЛЬ (франц. rond — круглый) — старофранцузская форма стихотворения; как и *рондо* (см.),

строится на двух сквозных рифмах но состоит из тринадцати строк, объединенных в три строфы (в первой и второй по четыре стиха, в последней пять). Как и в рондо, в Р. обязательны повторения стихов: седьмой и восьмой повторяют первый и второй, заключительный стих полностью или видоизмененно повторяет начальный.

В. Никонов.

РОНДО́ (от франц. rond — круглый) — наименование нескольких «твердых форм» строфической организации стиха, сложившихся в средневековой французской поэзии и широко распространившихся позже. Канонизовано Р. из тринадцати стихов на две рифмы: в нем начальные слова первого стиха затем дважды повторяются в качестве рефрена после восьмого и тринадцатого стихов, как правило, не рифмуясь. Замечательные образцы этой формы дал в 16 в. К. Маро («Друзьям», «Союз мыслей», «О любви доброго старого времени»). Параллельно развивались другие разновидности Р., среди них известно Р. из пятнадцати стихов, в отличие от канонического наращенное двумя строками на те же рифмы («Ее колени» В. Брюсова); есть и очень сложные формы Р., напр. т. н. «совершенное Р.», из четверостиший с обязательными повторениями последовательно каждой строки первого четверостишия в качестве заключительных строк следующих четверостиший. В 14—15 вв. термин «Р.» относили к восьмистишию с повторяющимися строками, к-рое более известно как *триолет* (см.).

В. Никонов.

РУБАЙ — четверостишие, как правило, философского содержания, в к-ром рифмуются первая, вторая и четвертая строки, а третья остается без рифмы. Иногда после рифмы следует *редиф* (см.). Одна из самых распространенных стихотворных форм лирической поэзии народов Востока.

Признанными мастерами Р. были Захириддин Бабур в тюркоязычной поэзии и Омар Хайям — в иранской. Вот образцы рубаи Омара Хайяма:

Благоговейно чтят везде стихи корана,
Но как читают их? Не часто и не рьяно.
Тебя ж, сверкающий вдоль края кубка стих,
Читают вечером, и днем, и утром рано.

Когда б я властен был над этим небом злым,
Я б сокрушил его и заменил другим,
Чтоб не было преград стремленьям благородным
И человек мог жить, тоскою не томим.

(Пер. О. Румера)

Мурат Хамраев.

РУКОПИ́СНЫЕ ПЕ́СЕННИКИ — сборники песен 17—18 вв., куда входили прежде всего *книжные песни* (см.), а также и народные. От второй половины 17 в. дошло семнадцать Р. п. почти с одними духовными песнями, не только русскими, но и украинскими и польскими, причем последние написаны русскими буквами. Тексты песен подписаны под нотами по пятилинейной системе. Р. п. в 17 в. принадлежали гл. обр. духовным лицам и монастырям. Духовные книжные песни размещались в Р. п. в алфавитном порядке. Имя автора в Р. п. не помещалось, обычно авторы выявлялись или из акростихов, или путем исследования.

Р. п. в 18 в. содержат или одни духовные, или одни светские, или же те и другие вместе. Песни в Р. п. списывались любителями песен из числа тех, к-рые им нравились. Подписей авторов песен и в 18 в. также нет. Составители Р. п. нередко оставляли в них надписи, кому принадлежали песенники, от кого и когда они куплены и т. д. В 18 в. песни в Р. п. помещались или тематически (реже), или в случайном порядке. Позднее Р. п. нередко списывались с печатных песенников (Чулкова, Новикова). Р. п. в 18 в. бытовали среди средних слоев городского населения (подьячих, студентов, младших военных, низшего духовенства и т. п.), содержали в себе демократическую песенную поэзию и лит-ру. В Р. п. стихотворения (вирши) не помещались. Р. п. имелись также у украинцев, поляков, чехов, сербов, у болгар они не сохранились. Р. п. были широко

распространены в первые три четверти 18 в., после они заменяются печатными. Самые поздние Р. п. относятся к 1850-м гг.

Лит.: Badecki K., Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku, Lwów, 1925; Остоич Т. и Джорович В., Городская сербская лирика XVIII в., Белград, 1926; Нудьга Г. А., Пісні та романси українських поетів, Київ, 1956; Позднеев А. В., Рукописные песенники XVII—XVIII вв., «Уч. зап. МГЗПИ», т. 1, 1958, с. 5—112; его же, Песенная книжная поэзия в славянских странах, «Тр. ОДРЛ», 1963, т. XIX, с. 414; Сперанский М. Н., Рукописные сборники XVIII в., М., 1963.

А. Позднеев.

РУ́НЫ (от финск. runo — песня) — народные карельские и финские эпические песни, в к-рых поется о подвигах легендарных героев карело-финского народа. В своде Р. отражены жизнь и быт древних певцов — пахарей, рыбаков и охотников, их борьба за счастье и независимость родины. Финский фольклорист и общественный деятель Э. Ленрот (1802—84) в 1835 и 1849 гг. записал из уст народных певцов отдельные Р. и объединил их в эпос «Калевалу», к-рый распадается на циклы, связанные с подвигами героев. Р. — короткий нерифмованный силлабический стих, насыщенный анафорами, аллитерациями (двустишия без рифм, с одинаковым количеством слогов). Своеобразная композиционная особенность рунического стиха состоит в том, что каждая вторая строка его является слегка (с помощью синонимов) видоизмененным повторением первой. Это зависит от самого способа складывания и исполнения Р. Два певца садились друг против друга и пели Р., аккомпанируя себе на струнном инструменте — кантеле. Когда певец-импровизатор заканчивал свою строку, его товарищ, слегка варьируя, повторял ее, давая тем самым время первому сложить или вспомнить новую. Иск-во рунопевцов передавалось от поколения к поколению. Наиболее известные рунопевцы: А. и М. Перттунены, А. Малинен, А. Лехтонен, Л. Параске, Т. А. Перттунен, М. И. Михеева.

Лит.: Калева́ла. Карело-финский эпос, вступ. ст. О. В. Куусинена, М., 1949; Карельские эпические песни, предисл., подгот. текстов и коммент. В. Я. Евсеева, М.—Л., 1950; Жирмунский В., «Калевала» и финская школа фольклористики, в его кн.: Народный героический эпос, М.—Л., 1962.

А. Головенченко.

С

СА́ГА (сканд. saga) — оригинальное или переводное прозаическое произведение, особенно развившееся в Ирландии и Исландии в 8—13 вв. В С. изображен человек родового строя в период его распада и столкновения с зарождавшимся феодальным обществом. Иногда в С. включали и стихотворный текст. Авторы С. неизвестны. Ранние С. испытали влияние устной традиции, более поздние С. рассматриваются как книжные произведения. Ирландские С. — древние сказания на древнеирландском языке — созданы много веков назад филидами, знатоками древних законов, народной мудрости, рассказывавшими народные предания при дворе короля. Со временем эти повествования стали достоянием народа. Наиболее распространены темы С.: военные подвиги, угон скота, сватовство, плавание в чудесную страну. Существовало несколько вариантов одной С. Первые записи С. сделаны в 8—9 вв. В 12 в. началось систематическое собирание С. Сказание о Финне, обработанное впоследствии в виде стихотворных баллад, получило широкое распространение не только в Ирландии, но и в Шотландии. Д. Макферсон использовал нек-рые сюжеты С. в широко известном сборнике «Песни Оссиана». С. оказали определенное влияние на европейскую лит-ру. Исландские С. разделяются на т. н. «родовые саги» и «саги об исландцах». «С. о Ньяле», сожженном врагами вместе с семьей, «С. об Эгиле» —

известном скальде и др. воссоздали достоверную картину родовых распрей, обычаев и языческих верований. «Саги об исландцах» были особенно популярны. Темы С. использовали в своих произведениях Ибсен, Лакснесс и др. Термин «С.» иногда употребляется в смысле «сказание», «повествование» («Сага о Форсайтах» Голсуорси).

Лит.: Энгельс Ф., Происхождение семьи, частной собственности и государства, М., 1951 (гл. 7); Стеблин-Каменский М. И., Исландская лит-ра, Л., 1947; его же, Культура Исландии, Л., 1967, с. 120—49; его же, Исландская родовая сага, в кн.: Романо-германская филология. Сб. ст. в честь акад. В. Ф. Шишмарева, Л., 1957, с. 281—90; его же, О реализации исландских саг, «Вестн. ЛГУ. Сер. ИЯЛ», 1965, № 8, в. 2, с. 107—15; Пуришев Б. И. и Шор Р. О., Хрестоматия по зарубежной лит-ре. Лит-ра средних веков, М., 1953; с. 72—125; Ольгейрссон Э., Из прошлого исландского народа. Родовой строй и государство в Исландии, пер. с исланд., М., 1957, с. 217—34; Торстейнссон Б., Исландские саги и историческая действительность, в кн.: Скандинавский сборник, Таллин, 1958, с. 205—23; История зарубежной лит-ры. Раннее средневековье и Возрождение, под. общ. ред. В. М. Жирмунского, М., 1959, с. 21—23, 49—53.

А. Головенченко.

САПФИЧЕСКАЯ СТРОФА — одна из *античных строф* (см.), состоящая из трех сапфических одиннадцатисложников

(— ◡ — — — // ◡ ◡ — ◡ — ◡̄)

и адония (—́ ◡ ◡ —́ ◡̄). Изобретена древнегреческой поэтессой Сапфо (6 в. до н. э.), более строгий вид получила у латинского поэта Горация (1 в. до н. э.). В русской имитации звучит так:

Майска тиха ночь разливала сумрак,
Голос птиц умолк, ветерок прохладный
Веял, златом звезд испещрялось небо,
Рощи дремали.

(А. Х. Востоков)

М. Гаспаров.

САПФИЧЕСКИЙ СТИХ — см. *Сапфическая строфа.*

САРКАЗМ — сатирическая по направленности, особа едкая и язвительная ирония, с предельной резкостью изобличающая явления, особо опасные по своим общественным последствиям. Так, Свифт в «Скромном предложении», говоря об об-ве, доводящем людей до нищенского, голодного состояния, иронически советует однолетних детей употреблять в пищу и подчеркивает, что осуществление его проекта облегчит бедственное положение многодетных родителей, окажет содействие увеличению браков, улучшит экономическое положение народа и доставит новое лакомое блюдо джентльменам.

Свифт особенно рекомендует этот «каннибальский деликатес» помещикам, «которые, пожрав уже большую часть родителей, по-видимому, имеют полное право и на их потомство» (Свифт Д., Памфлеты, М., 1955, с. 158).

Ю. Борев.

САТИРА (от лат. satura — смесь; так определялся стихотворный жанр античности, в к-ром в виде пародий, посланий, памфлетов и т. д. разрабатывалась самая разнообразная тематика). Определение С. долго оставалось, а отчасти и остается камнем преткновения для теории лит-ры. Отправляясь от античности (хотя и в античной лит-ре прозаическая сатира Лукиана противоречила этому) и особенно риторической поэзии классицизма, традиционные теории лит-ры рассматривали С. как вид лирики, содержащей насмешку, издевку над теми или иными отрицательными явлениями, гневное осмеяние их. Однако то обстоятельство, что С., особенно эпохи Возрождения (Сервантес, Рабле и др.), дает широкие картины жизни, заставило усомниться в правильности и точности такого определения.

Еще Гегель указал на то, что «обычные теории не знали, как быть с сатирой, и затруднялись, куда ее отнести. Ибо в сатире вовсе ничего нет эпического, а к лирике она, собственно говоря, тоже не подходит» (Собр. соч., т. XIII, М., 1940, с. 84). Тем не менее такое определение (лишь с отдельными поправ-

ками и дополнениями, напр. в виде указания на сатирический роман как характерный образец сатирической прозы) все еще бытует в буржуазной литературной теории, избегающей обобщающего понимания С., к-рую как явление иск-ва эта теория вообще недооценивает и принижает и склонна сводить к дидактике.

Верное понимание С. возможно лишь исходя из особенностей ее содержания и формы и тенденций их исторического развития. С., по определению Добролюбова, борется против «главного существенного зла», она должна явиться «грозным обличением против того, от чего происходят и развиваются общие народные недостатки и бедствия» (Полн. собр. соч., т. 2, М., 1935, с. 138), против «всего порочного, бесчестного и недостойного человека» (там же, т. 6, с. 694). Стоя, по выражению Щедрина, на «народной почве», т. е. выражая интересы народных масс, С. в эксплуататорском об-ве выступает против данного строя, против его несправедливости и угнетения в нем человека, против его социальных и политических особенностей, против его учреждений и идеологии (напр., войны феодальной эпохи у Вольтера, царское самодержавие у Щедрина, английский суд и выборы у Диккенса, буржуазная психология и идеология у Анатоля Франса и Б. Шоу и т. д.). Клеймя жестокость, хищничество и лицемерие господствующих классов, С. вместе с тем направлена против отрицательных черт, к-рые такой строй прививают тем, кого он угнетает, — униженности, покорности, холопства, отказа от борьбы и т. п. (напр., глуповцы в «Истории одного города» Щедрина). С. обличает все старое, идейно и исторически обреченное и показывает его внутреннюю несостоятельность, его ничтожество, выражая новые потребности общественного развития. По словам Щедрина, С. «провожает в царство теней все отжившее», исходя из «идеалов будущего», т. е. из стремления к справедливому общественному строю. Расцвет С. не раз был связан с революционными переворотами в жизни нации и человечества, напр. с эпохой Возрождения (Эразм Роттердамский, Рабле, Сервантес и др.), Просвещения (Свифт, Вольтер, Дидро, Лихтенберг и др.), с революцией 1848 г. в Германии (Гейне, Веерт), революционной ситуацией 60-х гг. 19 в. в России (Щедрин, Некрасов, поэты «Искры» и др.).

Классическая С. так или иначе связана с передовой мыслью своего времени, великие сатирики были передовыми людьми эпохи и исходили из ясного понимания стоящих перед ними целей, из сознания своего идейного превосходства над всем старым и реакционным, из веры в будущее торжество народа и прогрессивных идеалов. Однако бывало и так, но гораздо реже, что сатирик становился противником господствующих порядков, исповедуя при этом отсталые, консервативные взгляды. Так, Сухово-Кобылин в своей драматургической трилогии сатирически изобразил произвол и всевластие царской бюрократии. Но, воодушевленный чувством человеческого достоинства, он не порывал с мироощущением барина-аристократа. Такая позиция, связанная с неверием в народ, вела к глубокому пессимизму, что особенно ясно сказалось в «Смерти Тарелкина».

В социалистическом об-ве сатирик выступает как «старья прокурор — строкой и жизнью — стройки защитник». Сатирическая картина недостатков — это, как сказал Маяковский, «лучшее из доказательств нашей чистоты и силы». Направленная сначала и против представителей капиталистических классов (напр., образы кулака, нэпмана в С. Бедного и Маяковского), советская С., борясь за коммунизм, сосредоточивается затем на изображении и обличении пережитков старого и недостатков, присущих нашей действительности (напр., бюрократизм в «Бане» Маяковского, неумение действовать по-новому во «Фронте» Корнейчука, моральные пороки людей в баснях Михалкова и т. д.), и на бичевании язв и уродств капиталистического мира. Именно потому, что С. обличает

старое, вскрывая его историческую обреченность, внутреннюю несостоятельность и «призрачность», она так тесно связана с чувством юмора, с осмеянием тех, кого она разоблачает, с выявлением присущих им комических (см. *Комическое*) черт. Как указывал Маркс, необходимо, «чтобы человечество в е с е л о расставалось со своим прошлым» (М а р к с К. и Э н г е л ь с Ф., Об иск-ве, т. 1, М., 1957, с. 54), и именно так поступает С., причем в каждом данном сатирическом произведении на первый план способны выступить различные формы юмора (*ирония*, *сарказм*, насмешка, шутка и т. д.) и в различных соотношениях между собой.

Давая в процессе своего развития все более глубокое, широкое и детализированное изображение жизни, реалистическая С. вместе с тем представляет собой своеобразное исследование действительности, рассматривающее последнюю «с одного боку», по выражению Гоголя, резко подчеркнуто, выделяющее именно те явления, к-рые заслуживают сатирического обличения. Поэтому, даже создавая широкую панораму жизни, С. не является в точном смысле слова эпосом, ибо в ней всегда ощущается присутствие сатирика, выделяющего и исследующего явления, заслужившие сатирического обличения; ясно же высказывая свое отрицательное отношение к тем или иным явлениям действительности, автор такого произведения не раскрывает себя с той полнотой и многосторонностью, к-рые характерны для лирического писателя, — сатирик выступает прежде всего как обвинитель. Это сказывается и в произведениях сатирической поэзии (напр., у Гейне, Веерта).

Указанные особенности С., ее исследовательский характер, ее свойство выбирать и приближать к читателю через «увеличительное стекло» (по выражению Маяковского) черты и явления, требующие сатирического изображения, выражаются в «свободном отношении к форме» (Щ е д р и н), в нарушении внешней бытовой достоверности, в создании гиперболических и гротескных (см. *Гротеск*), шутливых и фантастических образов, как бы договаривающих внутреннюю логику тех или иных недостатков и пороков, вскрывающих заложенные в сатирических типах «готовности» (Щ е д р и н), причем степень всех этих преувеличений формы может быть весьма различна. С этим связана художественная многоцветность, многогранность классической С., в к-рой притом нередко важную роль играют и драматические и трагические мотивы и краски. Это художественное богатство С. отражается и в ее языке, сочетающем пародийное снижение с аналитическим складом и гневной патетикой, и в таких полных иронии художественных средствах, как эзоповский язык. В С. художественное многообразие соединяется с идейной последовательностью, что особенно ясно выражается в сатирической типологии (напр., типы помещиков в «Мертвых душах» Гоголя, «ташкентцы» и «пенкосниматели» у Щедрина, лапутяне у Свифта и др.). Многие сатирические произведения представляют собой обозрения и классификацию такого рода типов.

Художественное своеобразие С. обусловлено тем, каков тот творческий метод, к-рый лежит в основе творчества того или иного сатирика. Своего высшего расцвета С. достигала в реализме различных эпох, но художественная мощь характеризует и С. романтизма (Байрон, Гофман), в к-рой особенно велик удельный вес лирического образа самого сатирика.

Исходя из специфических особенностей С. и ее художественного многообразия, развернувшегося в процессе исторического развития, советская литературная наука за последнее десятилетие выработала понимание С. (эта т. з. обоснована Л. И. Тимофеевым и др.) и как особого рода лит-ры, и как принципа художественного изображения. Такой принцип главенствует в этом роде лит-ры и вместе с тем характеризует ряд образов и мотивов, встречающихся в других родах лит-ры, в произ-

ведениях, не являющихся сатирическими, хотя они могут иметь резко обличительный характер («Жизнь Клима Самгина»), т. е. не дают того сдвига реальных свойств изображаемых явлений, к-рый вытекает из принципа «готовности», присущего сатирическому образу. Понимание С. как особого рода лит-ры опирается, в частности, на высказывание Белинского, по словам к-рого, «сатира постоянно шла об руку с другими родами литературы» (Полн. собр. соч., т. III, с. 249—250). Став самостоятельным родом, С. вместе с тем в каждом своем произведении обнаруживает черты и особенности, до известной степени сближающие ее с другими родами лит-ры — то с эпическими, то с лирическими, то с драматическими жанрами. Вместе с тем С. как принцип художественного изображения близка к произведениям, к-рые в целом сатирическими никак назвать нельзя (напр., образ Николая I в «Хаджи-Мурате» Л. Н. Толстого). К С. относятся также такие художественно-публицистические жанры, как *фельетон*, *памфлет* и т. п., в к-рых художественные элементы играют важную роль и могут обладать различным удельным весом (ср. памфлеты Маркса, Горького и др.).

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве. Сб., т. 1—2, М., 1957 (см. предметный указатель); Ленин В. И., О лит-ре и иск-ве. Сб., М., 1957 (см. именной указатель); Белинский В. Г., Избр. произв., в 3 тт., М., 1941 (см. предметный указатель); Добролюбов Н. А., Русская сатира и век Екатерины, Полн. собр. соч., т. 2, М., 1935; Чернышевский Н. Г., Возвышенное и комическое, Полн. собр. соч., т. 2, М., 1949; Салтыков-Щедрин, О лит-ре, М., 1952; Заблудовский М., Сатира и реализм Свифта, в сб.: Реализм XVIII в. на Западе, М., 1936; Каган Л., Философские повести Вольтера, там же; Пуришев Б., Очерки немецкой лит-ры XV—XVII вв., М., 1955; Кирпотин В., Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин, М., 1955; Борев Ю. Б., О комическом, М., 1957; Эльсберг Я., Вопросы теории сатиры, М., 1957; Бушмин А. С., Сатира Салтыкова-Щедрина, М.—Л., 1959; Ершов Л. Ф., Советская сатирическая проза 20-х гг., М., 1960; Эвентов И. С., Сатира в творчестве М. Горького, М.—Л., 1962; Пинский Л. Е., Реализм эпохи Возрождения, М., 1961; Дзеверин И. А., Проблемы сатиры в революционно-демократической эстетике, К., 1962; Тронская М. Л., Немецкая сатира эпохи Просвещения, Л., 1962; Тураев С. В., Георг Веерт и немецкая лит-ра революции 1848 г., М., 1963 (гл. 3 и 7); Борев Ю. Б., Сатира, в кн.: Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры лит-ры, кн. 2, М., 1964; Мысляков В. А., К теории лит-ры, в сб.: Н. Г. Чернышевский, в. 4, Саратов, 1965, Журбина Е., Иск-во фельетона, М., 1965; Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1965; Тимофеев Л., Основы теории лит-ры, 4 изд., М., 1971, с. 382—90.

Я. Эльсберг.

СВА́ДЕБНЫЕ ПЕ́СНИ — песни, сопровождающие свадебный обряд. Жанровое разнообразие свадебных песен обусловлено историко-этнографической сложностью, эмоциональным многообразием входящих в свадебный обряд действий и моментов. Свадебные причитания исполнялись невестой до венчания, а также ее родными и подругами. Основное их содержание — прощание невесты со своей девичьей волей, картины тяжелых условий жизни молодой женщины в чужой семье мужа. Причитания придавали всему свадебному обряду глубоко эмоциональную драматическую окраску. В нек-рых местах они пелись на тот же мотив, что и похоронные причитания.

Свадебные величания исполняются во время свадебного пира — «столованья». По своему содержанию свадебные величания совершенно противоположны причитаниям. Они имеют радостный, праздничный характер. В них прославляются (величаются) лучшие качества человека: ум, красота, трудолюбие и т. п. На свадебном пире «обвеличивают» не только жениха и невесту, но также и всех гостей.

Собственно лирические песни исполняются на протяжении всего свадебного обряда. Свадебные лирические песни носят грустно-элегический характер. Их основное содержание — горькое замужество, печальная доля русской женщины-крестьянки.

В свадебный обряд включается немало и веселых шуточных песен. Это «корильные песни», к-рыми де-

вушки встречают жениха, пародийные «величания» во время свадебного пира и др.

К шуточным С. п. по своему содержанию и ритму примыкают различного рода плясовые песни и припевки, к-рые сопровождали свадебную пляску. Исполняются плясовые песни речитативной скороговоркой. Их основное содержание юмористическое.

Но свадебный обряд — это не только пированье, веселье и пляска. Многие его действия имели магическое значение. Магическая сила отдельных моментов обряда закреплялась специальными песнями-*заклинаниями* (см.). Так, обряд посыпания молодых житом и хмелем сопровождался такими словами песни-заклинания:

Пусть от жита — житье доброе,
А от хмеля — веселая голова.

С. Лазутин.

СВОБО́ДНЫЙ СТИХ, или в е р - л и б р — см. *Стихосложение.*

СДВИ́Г — акустико-фонетическое явление в стихе (речи), когда конец и начало рядом стоящих слов образуют новое слово, нарушающее или искажающее смысл. В. Маяковский считал С. небрежностью, искажающей «всю смысловую сторону стиха». С. встречается, однако, и у больших мастеров стиха (А. Пушкина, Ф. Тютчева, В. Брюсова и др.). Примеры:

Шуми, шуми волнами Рона.
(К. Б а т ю ш к о в)

... волнами Рона — волна Мирона.

Не придет он, так же вот,
Как на зимние озера летний лебедь
не придет.
(И. У т к и н)

...так же вот — так живот.

Н. Гуляев.

СЕКСТЕ́Т — строфа из шести стихов. Уточнение этого термина (та или иная схема рифмовки) не устоялось. Термин малоупотребителен.

В. Никонов.

СЕКСТИ́НА (позднелат. sextina), или се́стина (итал. sestina) — строфа из шести стихов на две рифмы. Возникла в средневековой итальянской поэзии. Преобладали схемы рифмовки: а б а б а а, а б б а б б, а б а б а б. Стихотворение с такими строфами называли секстинами в отличие от термина «С.» (в ед. числе), означавшего произведение из шести С., в каждой из к-рых повторяются одни и те же рифмующиеся слова, но в различном, строго установленном порядке (пример такой С.: «Опять, опять звучит», — Л. А. М е й). Эту твердую форму удобней называть «большая С.» (оставив термин «С.» за шестистишием на две рифмы).

В. Никонов.

СЕНТИМЕНТАЛИ́ЗМ (от франц. sentiment — чувство, чувствительность) — художественное течение второй половины 18 в. Особую популярность термин получил под воздействием романа английского писателя Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768, первый русский перевод — 1793).

В западноевропейской лит-ре 18 в. С. развивается в рамках Просвещения как своеобразная реакция на его ранний (рационалистический) этап. Культ разума, утверждавшийся просветителями, уже в середине века начал обнаруживать свою односторонность. В Англии, где буржуазные порядки сложились раньше, рельефнее и определеннее выступила противоречивость понятия разума. Уже в творчестве писателей-реалистов середины 18 в., горячих приверженцев просветительского разума, обнажалась слабость рационалистического подхода, перерождение его в холодный рассудок и даже в корыстную расчетливость. Очень показателен образ Блайфила в романе Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденыша», воплощающий эгоистичную рассудочность, прикрытую религиозной (пуританской) фразой. Филдинг при этом не только критикует конкретное жизненное явление, но и полемизирует против попытки идеализации буржуазной пуританской морали в творчестве С. Ричардсона. Парадоксально, однако, что С. Ричардсона часто называют зачинателем С. Это связано с тем, что он явился создателем романа в пись-

мах, популярного в эпоху С. («Новая Элоиза» Руссо, «Страдания юного Вертера» Гёте и др.).

Жанр романа в письмах (первый из них — «Памела, или Вознагражденная добродетель», т. 1—2, 1741) Ричардсона, несомненно, открывал поэту возможности для изображения душевного состояния героя (или героини). В названном романе предвосхищалось и другое важное открытие С. — обращение к переживаниям именно простого (незнатного и небогатого) человека (Памела — служанка). Писатели эпохи С. делают новый шаг в поисках демократического героя, продолжая и углубляя искания ранних просветителей. В подходе к этому новому герою в рамках С. можно отметить, однако, разные аспекты и разный уровень общественного сознания. В крепостнической России имела важное значение позиция таких писателей-сентименталистов, как П. Ю. Львов и Н. М. Карамзин, выражавших сочувствие к простым людям. Автор «Российской Памелы» (1789) Львов писал, что «есть и у нас столь нежные сердца в низком состоянии». Карамзину принадлежат слова: «И крестьянки любить умеют» («Бедная Лиза»).

Однако наряду с таким умеренным течением в С., когда судьба человека из народа лишь вызывала сочувствие (не лишенное иногда в России прямой идеализации отношений помещика и крепостных), складывается и другое, более радикальное, представители к-рого не только не уравнивают способности чувствовать у людей из разных сословий, но, наоборот, противопоставляют душевность, отзывчивость людей из народа черствости и сословной косности дворянства.

Выдающееся значение европейского С. связано с его просветительской, антифеодальной направленностью (у Стерна, Голдсмита, Руссо, у немецких писателей «Бури и натиска»). Но, как уже отмечалось выше, критическое отношение сентименталисты проявляют и к буржуазной рассудочности. Трагедия гетевского Вертера определяется не только его конфликтом с бездушным светским об-вом. Соперником Вертера выступает деловой, рассудительный Альберт, за к-рого выходит замуж Шарлотта.

Для С. показательно стремление представить человеческую личность изнутри, в стремлениях, мыслях, чувствах, настроениях. По словам Гёте, Стерн «положил начало и способствовал дальнейшему развитию великой эпохи более чистого понимания человеческой души». Для С. характерны поиски своеобразного в каждом человеке, делающего его не похожим на других людей, изображение любимого «конька», ведущей страсти.

В С. в значительной мере преодолевается рационалистическая прямолинейность в обрисовке человеческого характера, показательная для раннего этапа Просвещения. Сентименталисты не склонны резко противопоставлять положительных и отрицательных героев. Сохраняя просветительскую традицию рисовать программного положительного героя, носителя высоких качеств, порожденных «естественной природой» (а не разумом), сентименталисты вместе с тем представляют человеческий характер богаче, противоречивее. Они первыми — до романтиков — вносят сюда элементы диалектики. Стерн не только заставляет своего Йорика («Сентиментальное путешествие») совершать как благородные, так и дурные поступки, но нередко показывает его в такой сложной психологической ситуации, когда нельзя сразу ответить, дурно или хорошо то, что он совершает. Откровенность, с к-рой Руссо в «Исповеди» рисует своего героя (автобиографически достоверно), делает достоянием читателя многие некрасивые страницы его жизни. Но это не мешает автору показать эту жизнь как подвиг. Можно отметить также, что Эраст в «Бедной Лизе» Карамзина отнюдь не представлен злодеем, а скорее слабым, безвольным человеком, к-рый погубил Лизу, но и сам не нашел счастья.

Если ранние просветители подчеркивали объективность повествова-

ния, то С. субъективен. Стерн произвольно строит композицию романов, постоянно напоминает о своей авторской воле, о том, что это вымысел. Читатель даже не знает настоящего имени героя «Сентиментального путешествия» (имя Йорика называется в порядке шутки, не по святцам, а по Шекспиру, когда выписывают герою паспорт).

В субъективном подходе писателя к окружающему миру С. во многом предваряет *романтизм* (см.). Однако в западноевропейской лит-ре С. и романтизм отделяет четкая грань: С. органически связан с комплексом просветительских идей, в то время как романтизм уже является реакцией на Просвещение. В методе создания человеческого характера, в мотивировках сюжета С. близок просветительскому реализму. Если у просветителей первой половины 19 в. главным критерием является разум, а у сентименталистов — не испорченное цивилизацией естественное чувство, то принцип изображения оказывается сходным; писатель исходит, с одной стороны, из реальных закономерностей социальной среды и, с другой стороны, утверждает важную и даже определяющую роль идеального начала (будь это разум или естественная природа). Поэтому нередко очень зыбки и неопределенны грани, отделяющие просветительский реализм от С., напр. в «Новой Элоизе» и «Исповеди» Ж.-Ж. Руссо, признанного вождя не только французского, но и европейского С. Тем же обстоятельством объясняются споры о методе Радищева в связи с попытками нек-рых исследователей относить его творчество к просветительскому реализму или революционному течению в С.

С. нашел выражение в разных жанрах европейской лит-ры второй половины 18 в.: в повествовательной прозе (Стерн, Голдсмит, Руссо, Бернарден де Сен-Пьер, В. Измайлов и др.), драматургии (Нивель де Ля шоссе, Мерсье, драматурги «Бури и натиска»), в лирике (Юнг, Грей, Карамзин, молодой Жуковский). Английская сентиментальная лирика, пользовавшаяся у современников огромной популярностью (напр., В. А. Жуковский трижды переводил «Элегию на сельском кладбище» Грея), по своему общему меланхолическому тону несколько отлична от главного направления европейского С.

Влияние С. на европейскую лит-ру было широким и многообразным. Даже один и тот же писатель воспринимался по-разному. Напр., Руссо был любимым писателем Робеспьера, но другими сторонами своего сентиментализма Руссо повлиял на творчество Шатобриана. От С. ведут нити не только к романтизму, но и к психологическому реализму 19 в. (напр., Стендаля). Как сказал Гёте о Стерне: «Ни в чем не является он образцом, но все предвосхищает и пробуждает».

Лит.: Кожевников В. А., Философия чувства и веры, ч. 1, М., 1897; Веселовский А. Н., В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения», СПБ, 1904; Розанов М. Н., Ж.-Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII — начала XIX в., т. 1, М., 1910; Пумянский Л. В., Сентиментализм, в кн.: История русской лит-ры, т. 4, М.—Л., 1947; Поспелов Г. Н., У истоков русского сентиментализма, «Вестн. МГУ», 1948, № 1; Благой Д. Д., Карамзин и его школа. Дмитриев, в его кн.: История русской лит-ры XVIII в., 4 изд., М., 1960; Карамзин Н. М., Избр. соч. вступ. ст. П. Беркова и Г. Макогоненко, т. 1, М.—Л., 1964; Верцман И. Е., Жан-Жак Руссо, М., 1958; Елистратова А. А., Английский роман эпохи Просвещения, М., 1966 (гл. VI, VII); Тронская М. А., Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения, Л., 1965.

С. Тураев.

СИЛЛАБИ́ЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (от греч. syllabḗ, лат. syllaba — слог) — стихосложение, в к-ром ритмичность создается повторением стихов с одинаковым количеством слогов, а расположение ударных и безударных слогов не упорядочено. С. с. присуще языкам с постоянным ударением: французскому (на последнем слоге слова), польскому (на предпоследнем) и др. Ударение в таких языках не имеет смыслоразличительного значения, слышится слабее, поэтому ударные и безударные слоги в стихе метрически равноправны, изменение их расположения создает ритмические вариации того же размера. Короткие стихи, до вось-

ми слогов, обычно не имеют *цезуры* (см.), более длинные, от восьми слогов, делятся цезурой на два полустишия. В лит-ре нового времени силлабические стихи в большинстве языков обладают еще одним постоянным признаком, метрической *константой* (см.): ударением на определенном слоге в окончании стиха, *клаузуле* (см.) и перед *цезурой* (см.). Так, во французском *двенадцатисложнике* (6 + 6) (см.) ударение стоит на шестом и двенадцатом слогах; в польском *одиннадцатисложнике* (5 + 6) (см.) — на четвертом и десятом и т. д. Количество и расположение остальных ударений свободно. Постоянство концевого ударения — следствие постоянства места ударения в слове: раз ударение всегда стоит, напр., на последнем слоге слова, то и в стихе оно всегда будет попадать на последний его слог.

В современном стиховедении нет единой т. з. на С. с. В. М. Жирмунский и Л. И. Тимофеев считают русские силлабические, силлабо-тонические и чисто тонические (акцентные) стихи вариантами единой качественной, или тонической, системы стихосложения, в к-рой слоги различаются по ударности. Эта система противопоставляется ими метрической, или количественной, в к-рой слоги различаются по долготе. Б. В. Томашевский противопоставляет С. с., как присущее языкам с постоянным ударением, силлабо-тоническому и акцентному, присущим языкам с подвижным ударением. Все названные ученые определяют С. с. по двум постоянным признакам (метрическим константам): равному количеству слогов в стихах и постоянству места последнего ударения в стихе и полустишии. Но Л. И. Тимофеев считает расположение ударений в русском С. с. первичным признаком, а равносложность — вторичным, менее существенным. Б. В. Томашевский, напротив, полагает, что равносложность в С. с. — основной признак, а постоянство концевых ударений — автоматическое следствие постоянства места ударения в слове. Новые данные о С. с. приведены в ст. М. Гаспарова «Русский силлабический 13-сложник», в кн. «Metrýka słowiańska». Wroclav, 1971.

Польские стиховеды показали, что в польском стихе 16—17 вв. не было еще акцентной константы в конце стиха и полустишия, она постепенно формировалась в 18—19 вв. Необязательной была она и во французском стихе 16 в. Такой стих можно назвать чисто силлабическим.

Русское С. с. сформировалось в 17 в. (с 1613 г.), в известной мере под влиянием польского С. с. Им пользовались Симеон Полоцкий, Феофан Прокопович, Кантемир, молодой Тредиаковский. Благодаря подвижности русского ударения постоянное ударение перед цезурой образовалось не сразу:

Родителей на сына || честь не прехождает,
Аще добродетелей || их не подражает.
(Симеон Полоцкий)

Обязательно ли было в 17 в. постоянное ударение в рифме — вопрос спорный. У Симеона Полоцкого встречаются рифмы типа «себе — небе», «Фому — дому» и т. п. Б. В. Томашевский и И. П. Еремин считают их разноударными («себé — нéбе»); П. Н. Берков полагает, что в декламации 17 в. в подобных случаях переносили ударение на предпоследний слог («сéбе — нéбе»). У Кантемира и других силлабиков 18 в. ударение в клаузуле, несомненно, стабилизируется, в «высоких» размерах употребляются только женские рифмы.

В русском языке с его сильным ударением, имеющим смыслоразличительное значение, силлабический стих тонизируется. Результатом этого процесса явилась в 30-е гг. 18 в. реформа Тредиаковского — Ломоносова, в результате к-рой в русской поэзии утвердилось силлабо-тоническое стихосложение, а С. с. навсегда ушло в прошлое.

Лит.: Жирмунский В. М., Введение в метрику. Теория стиха, Л., 1925, с. 22—29, 74—80; Тимофеев Л. И., Силлабический стих, в сб.: Ars poetica, в. 2, М., 1928; его же, Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, с. 237—56; Dłuska M., Studia z historii i teorii Wersyfikacji polskiej, t. I, Kr., 1948; Полоцкий С., Избр. соч. [Подг.

текста, вступ. ст. и коммент. И. П. Еремина], М.—Л., 1953, с. 256—58; Zawodziński K. W., Studia z Wersyfikacji polskiej, Wr., 1954; с. 39—50, 124—76; Томашевский Б. В., Стих и язык, М.—Л., 1959, с. 29—33, 98—101; его же, Стилистика и стихосложение, Л., 1959, с. 306—13; Холшевников В. Е., Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1972, с. 10—18; Берков П. Н., К спорам о принципах чтения силлабических стихов XVII — начала XVIII в., в сб.: Теория стиха, Л., 1968, с. 294—316; Панченко А. М., О рифме и декламационных нормах силлабической поэзии 17 в., в сб.: Теория стиха, Л., 1968, с. 280—93.

В. Холшевников.

СИЛЛА́БО-ТОНИ́ЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (от греч. syllabḗ — слог и tónos — ударение) — система стихосложения, в основе к-рой лежит выравненность числа слогов, количества и места распределения ударений в стихотворных строках. Система эта получает распространение в России с 30-х гг. 18 в., после появления работ В. К. Тредиаковского («Новый и краткий способ к сложению российских стихов», 1735) и М. В. Ломоносова («Письмо о правилах российского стихотворства», 1739), реформировавших русское стихосложение. С.-т. с. и по сей день является ведущим в русской поэзии.

Чередующиеся группы слогов единообразного строения (стопы), состоящие из одного ударного и одного или двух безударных, носят те же названия, что и аналогичные стопы в античном стихосложении. Так, двусложная стопа, в к-рой ударный слог предшествует безударному, носит название *хорея* (—́ ◡), а та, где ударный следует за безударным, — *ямба* (◡ —́); в трехсложных размерах стопа с первым ударным называется *дактилем* (—́ ◡ ◡), со вторым ударным — *амфибрахием* (◡ —́ ◡), с третьим ударным — *анапестом* (◡ ◡ —́).

Аналогия с античной метрикой заключается в том, что расположение ударных и безударных слогов в силлабо-тонических стопах совпадает с расположением долгих и кратких слогов в античных стопах. Примером силлабо-тонического стиха могут служить следующие написанные ямбом пушкинские строки:

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины:
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны.

Характерной особенностью силлабо-тонического стиха является наличие в нем своеобразной ритмической инерции. Она возникает в результате того, что основная схема распределения ударных и безударных слогов, лежащая в основе силлабо-тонического ритма, позволяет в общих чертах наперед определять ритмическое движение стиха. Но схема эта является лишь принципиальной основой организации силлабо-тонического стиха. Пропуск полагающихся по схеме ударений (особенно часто встречается в двусложных размерах) и появление сверхсхемных ударений (особенно часто — в трехсложных размерах) делает стих ритмически многообразным. Так, напр., только четырехстопный ямб теоретически дает сто двадцать семь различно звучащих строк (на самом деле их, разумеется, значительно меньше). Распределение словоразделов, варьирование анакруз и клаузул и т. д. определяет ритмическое богатство силлабо-тонического стиха, к-рое практически неисчерпаемо.

Тредиаковский назвал эту систему стихосложения тонической, Н. Надеждин — силлабическо-тонической, Н. Недоброво — силлабо-тонической.

Лит.: Брюсов В., Краткий курс науки о стихе, М., 1919, с. 27—99; Жирмунский В., Введение в метрику. Теория стиха, Л., 1925; Томашевский Б., Стих и язык, М.—Л., 1959, с. 19—60; его же, Стилистика и стихосложение, Л., 1959, с. 314—405; Шенгели Г., Техника стиха, М., 1960, с. 43—140; Холшевников В. Е., Основы стиховедения. Русское стихосложение, 2 изд., Л., 1972, с. 20—43.

А. Карпов.

СИ́МВОЛ (от греч. sýmbolon — условный знак) — предметный или словесный знак, условно выражающий сущность к-л. явления с определенной т. з., к-рая и определяет самый характер, качество С. (революционного, реакционного, религиозного и др.).

С. могут служить предметы, животные, известные явления, признаки предметов, действия и т. п. (напр.,

лотос — С. божества и вселенной у индусов; хлеб-соль — С. гостеприимства и дружбы; змей — С. мудрости; утро — С. молодости; голубой цвет — С. надежды; символичны танцы, обряды).

Происхождение С. очень древнее, хотя в конкретных исторических условиях возникают и новые С. или изменяется смысл старых (напр., свастика — древний С. древа жизни, теперь — С. фашизма; голубь — древний С. кротости, в наши дни — С. мира).

В основе своей С. имеет всегда переносное значение. Взятый же в словесном выражении — это *троп* (см.). В С. наличествует всегда скрытое сравнение, та или иная связь с явлениями быта, с явлениями исторического порядка, с историческими сказаниями, верованиями и т. п. (напр., крест как символ христианства, распятого Христа и т. д.). Особенно много С. встречается во всех религиях, а также в народной поэзии (см.: Буслаев Ф. И., Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV до конца XVI в.; Потебня А. А., О нек-рых символах в славянской народной поэзии, 2 изд., X, 1914).

В иск-ве С. имел всегда (имеет и сейчас) особо важное значение. Это связано с природой образа, основной категории иск-ва. Ибо в той или иной мере всякий образ условен и символичен уже потому, что в единичном воплощает общее. В художественной же лит-ре известная символичность таится в любом сравнении, метафоре, параллели, даже подчас эпитете. Олицетворения в баснях, аллегоричность сказок, аллегория вообще — это в сущности разновидности символики. Глубоко символичны Фауст Гёте, Прометей Эсхила, образ бури как С. революции у Некрасова («Душно без счастья и воли») или у Горького («Песнь о Буревестнике») и др.

И. Машбиц-Веров.

СИМВОЛИ́ЗМ — литературное течение конца 19 — нач. 20 в., широко распространившееся в Европе с 70—80-х гг. 19 в. (во Франции — Ст. Малларме, А. Рембо, П. Верлен, в Бельгии — Ж. Роденбах, Э. Верхарн и М. Метерлинк, в Германии — Ст. Георге, Г. Гауптман, в Австрии — Р. М. Рильке, Г. фон Гофмансталь, в Англии — О. Уайльд, в Норвегии — поздний Г. Ибсен) и с 90-х гг. — в России (Д. Мережковский, Вяч. Иванов, А. Белый, В. Брюсов, К. Бальмонт, А. Блок). При всем национально-историческом своеобразии выдающихся писателей, в той или иной мере связанных с С., и в их творчестве, и в их взглядах на иск-во есть общие черты.

В стремлении поставить *символ* на место конкретного образа, несомненно, сказалась реакция против натуралистической приземленности, фактографичности; была, в частности, своя закономерность в том, что нек-рые крупные писатели Запада проделали эволюцию от натурализма к С. (Ибсен — от «Привидений» к «Строителю Сольнесу», Гауптман — от первых натуралистических драм к «Потонувшему колоколу»); более того, символ нередко возникал у писателя-натуралиста непосредственно в ходе повествования, отвечая потребности в обобщающем образе, передающем те или иные тенденции или закономерности. Как известно, последовательное натуралистическое изображение не давало такой возможности. Так, в романе Золя «Жерминаль» символично прежде всего заглавие и объясняющие его заключительные строки романа: «На ниве медленно росли всходы, черная грозная рать созревала для будущей жатвы, а посев этот скоро должен был пробить толщу земли». С. — сложное и противоречивое явление. С. часто относят даже к декадентству. Но если его теоретические обоснования исходят из идеалистических, а нередко откровенно реакционных предпосылок, то творчество многих писателей С. несравненно шире и богаче его теории и, во многих случаях, обладая высокой художественной значимостью (Э. Верхарн, А. Рембо, М. Метерлинк, Р. М. Рильке, Г. Ибсен, В. Брюсов, А. Блок), имело значение для последующего развития лит-ры. Ряд представителей С. в процессе своего

творческого развития, преодолевая теорию С., пришел к революции (Блок, Брюсов, Верхарн).

С. развивается в условиях назревающего кризиса буржуазной культуры, в переломные годы эпохи кануна войн и социалистических революций (в России 90-е гг. являются началом третьего, решающего периода освободительного движения); его представители с исключительной остротой переживают трагедию личности в буржуазном об-ве, вступающем в стадию империализма, с одной стороны, и «неслыханные перемены, невиданные мятежи» (Блок) надвигающейся революции — с другой. Отсюда крайний индивидуализм С., его интерес к проблеме личности, к-рый лучших его представителей приводит к протесту против об-ва, обрекающего ее на гибель («Ты видел ли детей в Париже, Иль нищих на мосту зимой?» — Блок, «Каменщик» Брюсова, «Пепел» А. Белого), и завершается, напр., у Блока созданием поэмы «Двенадцать», а других влечет к ницшеанству, к мистицизму (Г. фон Гофмансталь, Д. Мережковский и др.), к *«искусству для искусства»*, приводит к антигуманизму, к бегству от жизни в «башню из слоновой кости», к крайнему субъективизму.

Если импрессионист (см. *Импрессионизм*) стремится составить общую картину из множества отдельных впечатлений, то символист стремится к обобщению. Но в отличие от типического образа реалистов, где обобщение носит объективный характер, символ фиксирует субъективное отношение поэта к миру. И поэтому здесь особенно остро, обнаженно (как в романтизме) выявляется жизненная позиция, мироощущение автора. Вместе с тем поиски символа чаще всего свидетельствуют о смутности, недостаточной четкости позиций автора, когда объективные закономерности общественной жизни остаются непостижимыми или предстают в каких-то самых общих чертах.

Недаром символисты так много говорили о непознаваемости мира, а один из теоретиков С.—Ст. Малларме — заявлял, что поэзия — в невысказанном, сверхчувственном. Самое название «С.» связано именно с поисками иск-ва, основанного на субъективном принципе создания *символов* (см.), преобразующих «грубую и бедную» жизнь в «сладостную легенду» (Ф. Сологуб), противопоставляемую жизни. Отсюда вытекает характерная для С. поэтика условностей и иносказаний, дематериализация слова, выделяющая в нем, так сказать, иррациональную сторону — звучание, ритм, к-рые призваны заменить точное значение слова, произвольность ассоциативных связей («И перья страуса склоненные в моем качаются мозгу». — Блок) и т. д. Все это, естественно, приобретало весьма различное выражение в разных национально-исторических литературных условиях и достаточно определенно и точно отражало взгляд поэта на мир. В символах можно было запечатлеть и трагедию разоряемой деревни, и гримасы капиталистического города («Галлюцинирующие селенья» и «Города-спруты» Верхарна), передать смутную, но исполненную гуманистического смысла мечту о благородном человеческом призвании (образ Генриха в «Потонувшем колоколе» Гауптмана, образ Синей птицы у Метерлинка), но можно было выразить и безысходность человеческого существования («Слепые» Метерлинка), и презрение к «толпе», культ силы и вождя (Ст. Георге).

Символ как особая форма художественного образа может встретиться и в творчестве писателей, далеких от С. Так, символичны образы Буревестника и Сокола у Горького, «Главная Улица» у Демьяна Бедного, многие образы у поэтов «Кузницы».

В России развитие С., объединявшего в себе весьма противоречивые тенденции, во втором десятилетии 20 в. вело писателей, к нему близких, в разные стороны: одни, преодолевая С., переходили на позиции прогрессивной мысли («Никаких символизмов больше нет. Один

отвечаю за себя», — записал Блок в «Дневнике» в феврале 1913 г.), другие шли все далее в сторону реакции (Мережковский, З. Гиппиус).

Лит.: Лифшиц М., От романтиков до сюрреалистов, Л., 1934; Русские символисты, в кн.: Литературное наследство, т. 27—28, М., 1937; Горький М., Разрушение личности, Собр. соч., т. 24, М., 1953; Воровский В., Литературно-критические статьи, М., 1956; Плеханов Г. В., Лит-ра и эстетика, т. 1—2, М., 1958; История французской лит-ры, т. 3, М., 1959; Блок А., Интеллигенция и революция, Собр. соч., т. 6, М.—Л., 1962; Асмус В., Проблема интуиции в философии и математике, М., 1963; Русская лит-ра XX в., сост. Н. А. Трифонов, М., 1966; История немецкой лит-ры, т. 4, М., 1968; Машбиц-Веров И., Русский символизм и путь Александра Блока, Куйбышев, 1969.

Л. Тимофеев, С. Тураев.

СИНЕ́КДОХА (от греч. synekdochē), — один из тропов, вид *метонимии* (см.), состоящий в перенесении значения с одного предмета на другой по признаку количественного между ними отношения. С. — выразительное средство типизации. Наиболее употребительные виды С.:

1) Часть явления называется в значении целого:

А в двери —
бушлаты,
шинели,
тулупы...
(В. Маяковский)

2) Целое в значении части — Василий Теркин в кулачном поединке с фашистом говорит:

— Ах, ты вон как! Драться каской?
Ну не подлый ли народ!

3) Единственное число в значении общего и даже всеобщего:

Там стонет человек от рабства и цепей...
(М. Лермонтов)

И гордый внук славян, и финн...
(А. Пушкин)

4) Замена числа множеством:

Мильоны вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы.
(А. Блок)

5) Замена родового понятия видовым:

Бьем грошом.
Очень хорошо!
(В. Маяковский)

6) Замена видового понятия родовым:

«Ну что ж,
Садись, светило!»
(В. Маяковский)

Е. Аксенова.

СИНКРЕТИ́ЗМ (от греч. synkretismós — соединение) — первоначальная слитность элементов, впоследствии выделяющихся в самостоятельные образования. Употребляется по отношению к различным явлениям в области идеологии (иногда с определением: идеологический С., первобытный С., художественный С., хоровой С.). В теории иск-ва означает: 1) нерасчлененность ранних форм идеологии, соединявших в одно целое религиозно-философское и художественное мышление человека родового строя (напр., мифология); 2) виды иск-ва, в к-рых элементы музыки, пения, танца, пантомимы составляют единое, нерасчлененное целое (напр., игры-танцы людей доклассового об-ва, народные хороводы, игры, народное драматическое творчество); 3) ранние формы словесного иск-ва, в к-рых в нерасчлененном состоянии находятся элементы лирики, эпоса, драмы. Теория С. берет начало в просветительской эстетике 18 в. (Броун Д., Рассуждение о поэзии и музыке..., 1763). Идея С. была воспринята рядом деятелей культуры 18—19 вв. (А. Смит в Англии, Ф. Ж. де Шастелю во Франции, И. Эшенбург, Гердер, Гёте в Германии, Державин в России). О первоначальной слитности поэзии и музыки писал Белинский. Теория и термин оформились окончательно к 1890-м гг., особенно в трудах А. Н. Веселовского и В. Шерера. Идеалистическую трактовку С. дал Е. В. Аничков, материалистическое объяснение — Г. В. Плеханов. Наряду с общепринятым употреблением термина имеются случаи применения его к средневековой письменности, являвшейся универсальной формой идеологии («синкретическая лит-ра»). Термин «С.» неверно отождествлять с термином «синтетическое иск-во», а также употреблять его в качестве оценочной категории в значении «примитивного», «неразвитого» и т. п. иск-ва. Он

означает исторически обусловленную, своеобразную, обладающую качественной спецификой и своими достоинствами форму иск-ва, преимущественно народное иск-во (*фольклор*).

Лит.: Плеханов Г. В., Письма без адреса, Избр. философ. произв., т. 5.; М., 1958; Веселовский А. Н., Три главы из исторической поэтики, в его кн.: Историческая поэтика, Л., 1940; Гачев Г., От синкретизма к художественности, «Вопр. лит-ры», 1958, № 4; Алексеев М. П., Английский трактат XVIII в. о поэзии и музыке, в его кн.: Из истории английской лит-ры, М.—Л., 1960; Гусев В. Е., Эстетика фольклора, Л., 1967.

В. Гусев.

СИНО́НИМ (от греч. synōnymos — одноименный) — слово, к-рое отличается от другого слова своим звучанием, но весьма сходно по смыслу, выражая одно и то же понятие. Напр., С. слова «рисковать» — слова «осмеливаться», «отваживаться», «дерзать». С. имеют самые разнообразные смысловые, ассоциативные, эмоциональные, жанровые и другие оттенки.

Русский язык чрезвычайно богат С. Выбирая С., писатель не безразлично подменяет одно слово другим, а добивается наиболее точной передачи смысла, интонации речи, соблюдая в то же время нужную звуковую окраску, ритм и т. д.

Лит: Словарь синонимов русского языка. в двух тт., 1970—1971.

Е. Аксенова.

СИНТА́ГМА (от греч. sýntagma — вместе построенное) — принятое после трудов Л. В. Щербы название первичной семантико-синтаксической и ритмико-мелодической единицы речи. Всякое высказывание членится на отдельные смысловые единства — С., к-рые выделяются усилением последнего ударения и паузой.

С. «возникают лишь в процессе речи» (Л. В. Щерба) и неотрывны от данного конкретного значения высказывания, его связи с определенным контекстом и ситуацией (ср. разный смысл лексически тождественных фраз: «Как удивили его | слова брата» и «Как удивили | его слова | брата» |). Поэтому с расчленением на С. неразрывно связано определенное понимание речевых сообщений, и это членение является по существу творческим актом, в к-ром как бы сталкиваются оба участника речевого общения.

Эти функции С. очень важны применительно к художественному тексту. Ведь он создается для того, чтобы воссоздать и с предельной точностью «передать» читателю какой-то сложный «смысл». Вместе с тем законом его восприятия является творческое соучастие читателя. С этим связана несколько большая проясненность синтагматического строения литературных произведений по сравнению с другими речевыми стилями.

В совершенно ином значении употребляется этот термин в трудах Ф. Соссюра, к-рый называл С. сочетание языковых элементов (морфем, слов, словосочетаний, фраз), опирающееся на протяженность (отсюда — план синтагматики в современных структурно-лингвистических исследованиях).

Лит.: Соссюр Ф. де, Курс общей лингвистики, М., 1933; Виноградов В. В., Понятие синтагмы в синтаксисе русского языка, в сб.: Вопросы синтаксиса современного русского языка, М., 1950; Щерба Л. В., Фонетика французского языка, 5 изд., М., 1955; Томашевский Б. В., Стилистика и стихосложение, Л., 1959; Черемисина Н. В., Ритм и интонация художественной речи, М., 1971.

М. Гиршман.

СИ́НТАКСИС СТИХА́ — синтаксическая структура стихотворной речи. Различное соотношение синтаксиса и стихотворного ритма — от соответствия до резкого контраста — могучее средство художественного выражения (напр., эффект совпадения или несовпадения границ отрезков, синтаксических и ритмических). Столкновение обеих систем наиболее резко выражено в *enjambement* (см.), противоположен этому ритмико-синтаксический параллелизм:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны плещут.
(А. Пушкин)

Между этими крайностями заключена необъятная гамма выразительных возможностей стихотворной речи. В стихе возникают особые позиции, подчеркивающие слово или часть предложения, напр. выделение их в

отдельную строку или отнесение в конец строки (особенно в рифмованном стихе), нередко с сопутствующим обособлением:

Я знал, что она вернется
И будет со мной — тоска.
(И. Анненский)

Именно этим, а не беспомощностью поэта перед требованиями стихотворного размера обусловлена инверсия, т. е. иной, чем вне стиха, порядок слов. Так, в русском языке подлежащее нормально предшествует сказуемому, определение предшествует определяемому; однако в поэзии обычны приемы обратного порядка, обусловленные эмоциональной выразительностью: «В степи мирской, пустынной и безбрежной...» — Пушкин, — хотя стихотворный размер вполне допускал «в мирской степи».

В стихе естественны и сильны конструкции, опирающиеся на ритмическую связь строк, с такой последовательностью слов, к-рая вне стиха немыслима:

И смертью чуждой сей земли
Неуспокоенные гости.
(А. Пушкин)

Повышенная эмоциональность поэтической речи ведет к тому, что стих насыщается обращениями, восклицаниями, вопросами, оборванными предложениями и пр.

С. с. — грамматическое выражение интонации. К сожалению, эта основа стиха остается в целом еще почти совершенно не изученной, за исключением отдельных ритмико-синтаксических явлений.

Лит.: Жирмунский В. М., Композиция лирических стихотворений, П., 1921; Брик О. М., Ритм и синтаксис, «Новый Леф», 1927, № 3—6; Арватов Б. И., Синтаксис Маяковского, в его кн.: Социологическая поэтика, М., 1928; Тимофеев Л. И., Из наблюдений над поэтикой Маяковского, в сб.: Творчество Маяковского, М., 1952; Никонов В. А., Ритмика Маяковского, «Вопр. лит-ры», 1958, № 7; его же, Строфика, в сб.: Изучение стихосложения в школе, М., 1960; Холшевников В. Е., О типах интонации русского классического стиха, «Уч. зап. ЛГУ», 1960, № 295, в. 58; Поспелов Г. Н., Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина, М., 1960.

В. Никонов.

СИНТАКСИ́ЧЕСКИЕ ФИГУ́РЫ, или стилистические (от лат. figura — образ, вид) — в античной риторике термин «фигура», перенесенный из иск-ва танца, обозначал необычные синтаксические обороты речи, служащие ее украшению. Реальное значение С. ф. в том, что они индивидуализируют речь, придают ей повышенную эмоциональную окраску, получая вместе с тем конкретно-выразительное значение лишь в контексте, в зависимости от общего синтаксического строя речи (ср. лаконизм прозы Пушкина и сложные периоды прозы Л. Толстого).

Классическая стилистика предлагала обширные перечни С. ф.; многочисленные классификации сводились к внешней их сортировке. Различали С. ф. добавления, сокращения, созвучия, противоположения, изменения.

К С. ф. добавления относятся разные виды повторения: удвоение («Мечты, мечты, где ваша сладость?» — Пушкин), *анафора* — единоначатие («Гляжу на будущность с боязнью, гляжу на прошлое с тоской». — Лермонтов), *эпифора* («Струится нетихнущий дождь, томительный дождь». — Брюсов), *кольцо* («Мутно небо, ночь мутна». — Пушкин), *стык* (эпанафора) — повторение конца фразы или строки в начале следующей («О весна без конца и без края, без конца и без края мечта!» — Блок), *градация,* или климакс («Не час, не день, не год уйдет...» — Баратынский), *накопление* — синонимическое сочетание («ушел, вырвался, убежал...» — Ломоносов) и мн. др. К С. ф. принадлежит синтаксический параллелизм, т. е. повторение не слов, а синтаксической модели («Уланы с пестрыми значками, драгуны с конскими хвостами...» — Лермонтов), *эллипсис,* сокращения, «пропуск» слов («Кто-куда, а я — в сберкассу». — Маяковский) в различных разновидностях. Из С. ф., относимых в неудачно выделяемую группу «созвучия», известны: т. н. анноминация, соединение слов одного корня, но

грамматически различных («Бегут, меняясь, наши лета, меняя все, меняя нас». — Пушкин), антанакласис — повторение слова в различных значениях («...супруга одна в отсутствие супруга...» — Пушкин) и пр. С. ф. противоположения — сопоставление противоположностей («Я царь, я раб, я червь, я бог». — Державин), хиазм — перевернутый параллелизм («Одни едят, чтобы жить, другие живут, чтобы есть»). С. ф. изменения: *инверсия* — необычный порядок слов («Бурь порыв мятежный...» — Пушкин), *анаколуф* — пересечение различных синтаксических конструкций («А Бонаротти? Или это сказка и не был убийцею создатель Ватикана?» — Пушкин) и т. д.
В такой группировке грубо нарушен логический принцип единства деления, группы разбиты в разных планах, так что «повторения» одновременно и «созвучия». Не нашлось места для таких частых С. ф., как *риторическое восклицание* и *риторический вопрос* («Где ты, конь мой, сабля золотая, косы полонянки молодой?» — Тихонов). Нагромождение терминов, обозначавших многие десятки С. ф., только заслоняло их действительные общности и различия: напр., т. н. *полисиндетон* — многосоюзие («Голос лиры вдохновенной, и слезы девы воспаленной, и трепет ревности моей, и славы блеск, и мрак изгнанья, и светлых мыслей красота, и мщенье, бурная мечта ожесточенного страданья». — Пушкин) мало отличается от многопредложности («по старой по дороге по Калужской...» — Цветаева). Многие стилистические приемы и в античности вызывали сомнение — относить ли их к фигурам или к *тропам* (см.). Если пользоваться термином «С. ф.», безусловно, за его пределами остается многое, зачислявшееся раньше в фигуры, — *ирония, гипербола, литота* и пр.

В. Никонов.

СИРВЕ́НТА (прованс. sirventes, от sirven — состоящий у к.-л. на службе) — строфическая песня в лирике трубадуров 12—15 вв., в к-рой разрабатываются темы политического или общественного характера. С. Пейре Карденаля, направленные против феодальных распрей, лицемерия и паразитизма духовенства, носили сатирический характер. Во многих С. прославлялись войны и крестовые походы рыцарей. В С. Бертрана де Борна (ок. 1140—1215) выражено презрение к горожанам и крестьянам. В С., созданных в связи с нашествием марокканцев на Испанию (13 в.), горько оплакивается разорение земель захватчиками. Во время альбигойских войн (1206—15 и 1216—29) трубадур Монтар Сартр в С. выразил свое возмущение сеньором, предавшим народ. Закат провансальской лирики в 13 в. повлек за собой и упадок С.

Лит.: Шишмарев В., Лирика и лирики позднего средневековья, Париж, 1911, с. 142—49; Иванов К. А., Трубадуры, труверы, миннезингеры, 2 изд., П, 1915, с. 37—38; Фридман Р. А, Любовная лирика трубадуров и ее истолкование, М., 1965.

А. Головенченко.

СИЦИЛИА́НА — строфа из восьми стихов на две чередующиеся рифмы. Возникла в средневековой поэзии, считается предшественницей более совершенной *октавы* (см.). Блестящий пример у А. Блока:

Май жестокий с белыми ночами!
Вечный стук в ворота: выходи!
Голубая дымка за плечами,
Неизвестность, гибель впереди!
Женщины с безумными очами,
С вечно смятой розой на груди!
Пробудись! Пронзи меня мечами,
От страстей моих освободи!

Лит.: Никонов В. А., Строфика, в сб.: Изучение стихосложения в школе, М., 1960.

В. Никонов.

СКАЗ (от «сказывать») — 1) принцип повествования, основанный на стилизации в монологе стиля подставного рассказчика, как правило, представителя какой-то общественно-исторической или этнографической среды. Писатель-стилизатор, стремясь создать впечатление непосредственного рассказа-импровизации, переносит на себя мироощущение рассказчика, им созданного. При этом произведение приобретает форму сказа. С. помогает автору создать иллюзию самостоя-

тельности героя-рассказчика. К реалистическому С., воссоздающему через стиль повествования типические черты социально-бытовой, национальной и индивидуальной характерологии персонажа, прибегали, напр., Н. В. Гоголь («Вечера на хуторе...»), Н. С. Лесков («Левша», «Очарованный странник» и пр.), а в 20 в. А. С. Неверов («Андрон Непутевый»), Бажов, Л. Леонов и др.
2) Форма художественной лит-ры, построенная в основном как монологическое повествование с использованием характерных особенностей разговорно-повествовательной речи (в фольклоре иногда приобретающей своеобразную ритмичность).

Лит.: Гофман В., Фольклорный сказ Даля, в сб.: Русская проза, Л., 1926; Виноградов В. В., Проблема сказа в стилистике, в сб.: Поэтика, т. 1, Л., 1926; его же, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963, с. 20—22; Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, 3 изд., М., 1972.

В. Троицкий.

СКАЗА́НИЕ — поэтическое произведение, относящееся к группе по преимуществу прозаических повествований с историческим или легендарным содержанием. Среди сказаний различают предания, легенды, были и другие виды. Хотя С. и касается нек-рых действительно имевших место в истории событий и нередко говорит о реальных лицах, оно не содержит исторической достоверности во всех подробностях, а порой и в самой основе. Подобно многим произведениям устного творчества, С. воспроизводит реальность в образах, исполненных вымысла. Для С. как повествования о прошлом характерна известная ретроспективность в изложении событий, осложненная особым пониманием прошлого с позиций более позднего времени. Чем древнее С., тем сильнее на нем печать фантастического вымысла. На этом основании различают древнейшие, мифологические С. и более поздние, исторические С. В числе последних — С. о возникновении отдельных городов (напр., об основании Киева), о битвах (напр., о падении Рязани, сожженной монголо-татарами) и о других памятных событиях. Вследствие своего историко-познавательного значения народные С. очень рано перешли в письменность, приняв ее характер. Таковы в древнерусской лит-ре «Сказание о граде Китеже», «Сказание о Мамаевом побоище», «Сказание о князьях Владимирских», «Сказание об Индийском царстве» и пр. Как примету своего прежнего бытия в качестве вида фольклорного творчества книжно-письменное С. долго сохраняло анонимный характер. Бесспорно, однако, что С. в лит-ре обязано своим происхождением определенным лицам, хотя и могло воспринять дополнения и поправки других лиц в последующее время.

Лит.: Шамбинаго С. К., Повести о Мамаевом побоище, СПБ., 1906 (Сб. ОРЯС АН, т. 81); Сперанский М. Н., Сказание об Индийском царстве, «Изв. ОРЯС АН СССР», 1930, т. 3, кн. 2, с. 369—464; Комарович В. Л., Китежская легенда. Опыт изучения местных легенд, М.—Л., 1936; Соколова В. К., Русские исторические предания, М., 1970.

В. Аникин.

СКАЗИ́ТЕЛЬ — исполнитель народных эпических песен. Иногда С. называют и сказывающего сказки, а также индивидуальных мастеров-профессионалов — акынов у казахов, киргизов, певцов-импровизаторов у других восточных народов. Это обязывает различать среди С. певцов двух типов: исполнителей фольклора и творцов самостоятельных произведений. Мастерство С. первого типа выражается в следовании массовым народно-поэтическим традициям, в сохранении их, развитии их в соответствии с требованиями того коллективно-творческого начала, к-рое заложено в устных произведениях народа. Личный вклад такого С. в коллективный фольклорный процесс не совершается в виде неповторимо своеобразного творческого акта, что обычно в профессиональном иск-ве индивидуальных мастеров-художников. Творчество такого С. осуществляется в типовых поэтических формах. С. выбирает из существующих готовых поэтических форм те, к-рые ему ближе всего, и пользуется ими более или менее постоянно в своем испол-

нении. На учете этого основаны новейшие попытки атрибуции текстов народного творчества — отнесение их к определенным С., местным «школам» их. С. второго типа — импровизаторы и сочинители — тоже опираются на традиции, но свободно преобразуют их и выступают как индивидуальные художники. Их работа подобна творчеству поэта-профессионала, хотя и осуществляется в виде устных импровизаций.

Лит.: Рыбников П. Н., Заметка, в кн.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым, т. 3, Петрозаводск, 1864, с. I—LI; Соколов Б. М., Сказители, М., 1925; Астахова А. М., Русский былинный эпос на Севере, Петрозаводск, 1948; Гильфердинг А. Ф., Олонецкая губерния и ее рапсоды, в кн.: Онежские былины, т. I, 4 изд., М.—Л., 1949—51; Исмаилов Е., Акыны, Алма-Ата, 1957.

В. Аникин.

СКА́ЗКА — один из основных жанров народного устно-поэтического творчества. С. — преимущественно прозаический художественный устный рассказ фантастического, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел. Термином «С.» называют разнообразные виды устной прозы: рассказы о животных, волшебные истории, авантюрные повести, сатирические анекдоты. Отсюда — разнобой в раскрытии термина «С.» и в определении специфических жанровых особенностей С. С. возникла в доисторические времена и играет большую роль в устном творчестве всех народов на различных этапах его развития. Она отражает мировоззрение народа в разные эпохи его жизни, его отношение к действительности, его борьбу за независимость, его мечты о будущем. Живя в веках, передаваясь из уст в уста, С. меняется в зависимости от того, как меняется порождающая ее действительность.

В С. разных народов мы видим часто сходные идеи, темы, сюжеты и образы. Это объясняется тем, что они являются созданием трудового народа, что в них отразились сходные экономические и исторические условия. Однако С. каждого народа имеют ярко выраженный национальный характер.

Русская С. чрезвычайно многообразна, богата, исключительно велика ее художественная значимость. Ее национальная специфика сказывается в языке, в бытовых подробностях, в характере пейзажа, в том, что в ней рисуется уклад русской жизни, преимущественно крестьянской, определенные социальные отношения, но прежде всего в ее идейной направленности, в ее подлинном гуманизме, в к-ром кроется секрет ее жизнеспособности и в наши дни. До сих пор нет единой научной классификации С. Однако можно выделить наиболее характерные группы С.: это С. о животных, волшебные С., авантюрные и бытовые. С. о животных занимают видное место в фольклоре народов Севера, народов Африки, Полинезии и Северной Америки. В русском сказочном репертуаре их сравнительно мало, наиболее популярны С. о лисе. В настоящее время С. о животных бытуют гл. обр. как детские. Первоначально же, возникнув на ранней стадии развития об-ва, они играли производственную роль, несли в себе элементы мифологии, и нек-рым из них придавалось магическое значение. С течением времени С. утеряли свой мифологический и магический характер, приблизились к нравоучительной басне, стали складываться на иной основе. В них отчетливо стали звучать социальные мотивы. Так же как С. о животных, к доклассовому об-ву генетически восходит и большая часть волшебных С. В них можно обнаружить черты феодальных отношений, отразилась в них и эпоха капитализма. Обновляясь и трансформируясь, волшебная С. дожила и до нашего времени. Особенно популярна она в детской среде. Мировое распространение получили волшебные С. о Спящей красавице, Золушке, Красной Шапочке. Излюбленными волшебными С. в русском репертуаре являются сказки о змееборце, о трех царствах, о волшебном кольце, о чудесном бегстве. Положительные герои волшебных С. — Иван-дурак, Елена Прекрасная, Василиса Премудрая и др. — носители высокой морали, воплощение народных идеалов. Светлому

миру положительных сказочных героев и их помощников противопоставляются темные силы сказочного царства — Кащей Бессмертный, Баба Яга, Лихо Одноглазое. Богатая словесная орнаментика волшебной С. (присказки, концовки, сказочные формулы, троичность) соответствует ее чудесному содержанию. Авантюрные С. — в большинстве своем более поздние по возникновению, нередко книжного и городского происхождения.

Остротой своего социального содержания отличаются т. н. бытовые С. Близкая к анекдоту эта С. метко и зло высмеивает людские пороки: лень, упрямство, глупость, жадность. Особенно характерны для русского сказочного репертуара сатирические С. о попах и барах. В этих С., рисующих победу мужика над глупым и жестоким барином, над жадным и сластолюбивым попом, нашли свое выражение чаяния и ожидания народа, его уверенность в конечной победе над эксплуататорами.

Рассмотренные группы С. не исчерпывают всего их многообразия; можно назвать еще популярные, особенно в детской среде, докучные С. и С.-перевертыши. Последние нередко служили образцом для детских С. профессиональных писателей, в частности для К. И. Чуковского.

Лучшие сборники С. отдельных народов вошли в сокровищницу мировой лит-ры и неоднократно переводились на десятки языков: сборник восточных С. «Тысяча и одна ночь», немецких, составленных бр. В. и Я. Гримм, русских, составленных А. Н. Афанасьевым, и др. В последние десятилетия опубликованы сборники грузинских, армянских, украинских, белорусских, латышских, литовских, эстонских, азербайджанских, удмуртских, чувашских, ненецких, башкирских и др. С. народов СССР. За рубежом также систематически издаются С., многие из к-рых переведены на русский язык: китайские, индийские, индонезийские, персидские, корейские, венгерские, словацкие, немецкие и др.

Наряду со С., созданными коллективным творчеством народа, широко вошли в круг чтения детей всего мира литературные С. Таковы С. П. П. Ершова, А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина (Россия), Ш. Перро (Франция), Х. Андерсена (Дания), Э. Т. А. Гофмана, В. Гауфа (Германия), Э. Топелиуса (Финляндия), К. Чапека, Б. Немцовой (Чехословакия) и мн. др. Много С. написано советскими писателями (сказки А. Н. Толстого, В. В. Маяковского, П. П. Бажова, А. П. Гайдара, В. Каверина, С. Я. Маршака, К. И. Чуковского, В. П. Катаева, Ю. Олеши, К. Паустовского, В. В. Бианки, Н. Н. Носова и др.). Основными научными сборниками русских С. являются сборники А. Н. Афанасьева («Народные русские сказки»), Н. Е. Ончукова («Северные сказки», 1909) и Б. и Ю. Соколовых («Сказки и песни Белозерского края», 1915). Основные антологии русских С.: Азадовский М. К., Русская сказка, 1932; Молдавский Д. М., Сатирическая сказка, 1955; Померанцева Э. В., Русские народные сказки, 1957.

Лит.: Пропп В., Морфология сказки, 2 изд., Л., 1968; Добролюбов Н. А., Народные русские сказки, Полн. собр. соч., т. 1, М., 1950; Горький А. М., О сказках, в сб.: М. Горький о лит-ре, М., 1961; Мелетинский Е., Герой волшебной сказки. Происхождение образа, М., 1958; Аникин В. П., Русская народная сказка, М., 1959; Померанцева Э. В., Русская народная сказка, М., 1963; ее же, Судьбы русской сказки, М., 1965; История немецкой лит-ры, т. 3, М., 1966 (о сказке эпохи романтизма).

Э. Померанцева.

СКАЛЬД (от сканд. skald — поэт, певец) — поэт дописьменного художественно-словесного творчества, занимавший видное положение при дворах скандинавских правителей. Первые С. — норвежцы. Основные сведения о поэзии С. содержатся в «Младшей Эдде» — своеобразном учебнике поэзии С. Устная традиция передавалась от поколения к поколению, произведения С. исполнялись без музыкального сопровождения и дошли до нас в отрывках, вставленных в прозаические саги. Основная масса стихов сочинена С. в 10—13 вв. Наиболее известные виды поэзии С.:

хвалебная песнь (т. н. драпа), хулительная (т. н. нида) и отдельные строфы о случившихся фактах (напр., о встрече в пути, о торговой сделке). Хвалебная песнь подразделялась на: «щитовую» (песнь о подвигах, изображенных на щите), песнь «выкуп за голову», к-рой С. спасал свою жизнь. Дра́па сочинялась по образцу: вступление-обращение, хронологически точный рассказ о человеке, к-рому посвящена песнь, концовка-обращение. За хвалебные песни С. получали богатое вознаграждение. Хулительные песни запрещалось воспроизводить. Характерная черта поэзии С. — усложненный поэтический язык. Особое внимание уделялось поэтической форме: широко использовались замысловатые аллегорические перифразы (т. н. кенниңги), состоявшие из двух и более существительных (корабль — «конь мачты»; женщина — «сосна наряда»; мужчина — «древо битвы», битва — «буря мечей»; ворона — «чайка ран»), из к-рых одно существительное — основа, а другое — определение. Поэзия С., запечатлевшая достоверно в течение веков жизнь народа, широко использовалась историками в качестве фактического материала. Римы, один из самых поэтических жанров Исландии, унаследовали многие черты поэзии С.

Лит.: Древнесеверные саги и песни скальдов в переводах русских писателей, в кн.: Русская классная библиотека, под ред. А. Н. Чудинова, сер. 2, в. 25, СПБ, 1903; Жирмунский В., Рифма, ее история и теория, П., 1923, с. 235—38; Стеблин-Каменский М. И., Исландская лит-ра, Л., 1947; его же, Культура Исландии, Л., 1967; История зарубежной лит-ры. Раннее средневековье и Возрождение, под общ. ред. В. М. Жирмунского, М., 1959, с. 46—49; Гуревич А. Я., Культура скандинавов IX—XI вв., в его кн.: Походы викингов, М., 1966.

А. Головенченко.

СКАНДИ́РОВАНИЕ (от лат. scando — подниматься, размеренно читать) — такое произношение силлабо-тонического стиха, когда каждое сильное — по метрической схеме — место произносится с ударением, независимо от того, имеется ли реальное ударение на данном слоге или нет:

На́ша ве́тхая лачу́жка
И́ печа́льна, и́ темна́.
(А. Пушкин)

В первой строке, т. о., прибавляется одно ударение, к-рого нет в обычном чтении, во второй — два. Это позволяет быстрее уловить размер, в данном случае — четырехстопный хорей. С., т. о., помогает проверить правильность определения размера стиха.

А. Головенченко.

СКЕТЧ, или скэтч (от англ. sketch — набросок, эскиз), — малоупотребительный в современном литературоведении термин для обозначения одноактных семейно-бытовых комедий, построенных на острых положениях, близких к водевилям и фарсам. Обычно заменяется другими обозначениями: комедия-шутка, сценка, маленькая комедия и т. д. Для этого жанра специфичны ограниченный круг действующих лиц, динамично развивающийся сюжет, изобилующий неожиданными поворотами в отношениях между персонажами, счастливая развязка. Таков, напр., скетч Б. Шоу «Как он лгал ее мужу» (1904). В русской классической драматургии к С. близки «Медведь», «Предложение» и другие комедии-шутки Чехова, к-рые безосновательно относят к водевилям, хотя в них нет обязательных для этого вида произведений куплетов.

Развитие С. в 20 в. было связано с усиливающейся популярностью произведений малых форм на эстраде и в цирке. К произведениям этого жанра обращаются в наше время и коллективы художественной самодеятельности, и профессиональные театры миниатюр.

Н. Гуляев.

СЛАВЯНИ́ЗМ — устаревшее слово или оборот речи, вошедшие в русский литературный язык из памятников старославянского языка. Стилистическая функция С. переменна, зависит от контекста. С. обозначает торжественность («Глаголом жги сердца людей» — А. Пушкин), иногда носит иронический характер («Ладно, отче! Зело я тобою доволен» — Д. Бедный), с помощью С. воссоздается колорит эпохи («стяг» — «знамя», «вежды» — «веки»,

«токмо» — «только», «сей» — «этот» и др.) и т. д. В 18 в. С. играли большую роль при создании стиля русского классицизма. В дальнейшем развитии лит-ры они вытеснялись из литературного языка. Но многие С. вошли прочно в русский язык (напр., «враг», «плен», «шлем» при древнерусских «ворог», «полон», «шелом»). Кроме отдельных слов, из старославянского в русский язык вошло много словосочетаний (напр., «ничтоже сумняшеся», «паче чаяния», «беречь как зеницу ока» и др.).

Н. Гуляев.

СЛЁЗНАЯ КОМЕ́ДИЯ — как жанр возникла в конце 17 — нач. 18 в. и перешла в дальнейшем в «серьезную комедию». С. к. прославляла буржуазные добродетели, прибегая к морализированию, сентиментально-патетическому тону, и должна была исправлять и поучать зрителя, не осмеивая пороки, а раскрывая силу добродетели; поэтому содержание С. к. носило морально-дидактический характер, сентиментально-патетические, трогательные сцены вытесняли комические. Пьесы писали стихами и прозой, допускалось смешение «возвышенного» и «низменного».

Впервые С. к. появилась в Англии. В комедиях Сиббера (1661—1757) превозносились семейные добродетели, нравоучительные цели достигались не путем разоблачения слабостей и ошибок человека, а представлением добродетели в привлекательном виде, и ее носители, вступая в борьбу с пороком, всегда обращали людей на путь добра и истины.

Во Франции создателями С. к. явились Филипп Нерико, прозванный Детушем (1680—1754), к-рый, не порывая с традициями классицизма, писал комедии *александрийским стихом,* и Нивель де Лашоссе (1691—1754).

С. к. подготовила т. н. развитие серьезной комедии, или мещанской драмы, представленной творчеством Лилло, Дидро, Бомарше, Мерсье, Лессинга. В России впервые в новом жанре С. к. выступили М. М. Херасков (1773—1807), создав произведения «Венецианская монахиня» (1758), «Безбожник» (1761), «Друг несчастных» (1774) и «Гонимые» (1775), и М. И. Веревкин (1732—95), к-рый написал С. к. «Так и должно» (1773), «Именинники» (1774), «Точь-в-точь» (1785) и др. Веревкин не ограничивался схематическим делением персонажей на положительных и отрицательных, для него было важно создать характеры из народа, говорящие живым языком. В. И. Лукин (1737—94) стремился отразить в С. к. народные интересы («Мот, любовью исправленный», 1765, и др.); П. А. Плавильщиков (1760—1812) развивал идеи Лукина в драматических произведениях «Бобыль» (1790), «Сиделец» (1804). Пьесы Лукина и Плавильщикова обладали не только признаками С. к., но и положили начало мещанской драме.

Лит.: Чебышев А. А., Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII и половины XVIII в., СПБ, 1897; его же, Очерки из истории европейской драмы. Французская «слезная комедия», Воронеж, 1901; Хрестоматия по истории русского театра, сост. В. Всеволодский-Гернгросс, М., 1936; Данилов С. С., Очерки по истории русского драматического театра, М.—Л., 1948; Хрестоматия по истории западноевропейского театра, сост. и ред. С. Мокульского, т. 2, М., 1955; История западноевропейского театра, под ред. С. С. Мокульского, т. 2, М., 1957; Мокульский С. С., Французская драматургия эпохи Просвещения, в сб.: Французский театр эпохи Просвещения, т. 1, М., 1957; Асеев Б. Н., Русский драматический театр XVII—XVIII вв., М., 1958; Пуришев Б. И. и Колесников Б. И., Хрестоматия по зарубежной лит-ре XVIII в., т. 1, М., 1970.

А. Головенченко.

СЛО́ВО — 1) сочетание определенного значения с совокупностью определенных звуков, звуковое обозначение понятия. «Слово (речь) уже обобщает...» (Ленин). В С. диалектически сочетаются частное и общее значения, различные объемы понятия и те многие применения и прикрепления, к-рые получает С. в народном словоупотреблении. Самое «С.» обладает различными значениями: единица речи, вся речевая деятельность человека, определенный литературный жанр («Слова и речи Феофана Прокоповича», т. е. духовные его выступления, в отличие от светских его речей), самое умение

выражать свою мысль, к-рое возникает на известной ступени развития человека и человеческого об-ва («Труд и связанное с ним слово сделало нас людьми» — И. П. Павлов), индивидуальность человека-мастера («Сказал свое слово в науке, в искусстве»), дело человеческое («Слово есть дело...» — В. И. Ленин); в старину С. — название и эмблема буквы «с» и т. д. В каждую эпоху, в каждом об-ве или части об-ва одно из многих значений и применений С. становится самым важным и центральным. Но и оттесненные на задний план значения более или менее явственно слышны и обогащают это центральное значение. Ср.: «кулак — кисть руки, сжатая для удара» (предметное значение); «кулак-человек, человек-кулак или, просто, кулак в применении к человеку» (у Гоголя, переносное значение), «кулак — деревенский эксплуататор» (строгая социальная категория, термин). В «исполнении языка» (по выражению Гончарова) С. с его собственным внутренним конфликтом вступает во все новые связи и сцепления, зачисляется в тот или иной смысловой и интонационный ряд, притягивает или отталкивает другие С., и тогда совершается его преображение: С. поворачивается новой гранью смысла; «низкое» или «прозаическое» возвышается, а «высокое» и «поэтическое» снижается и унижается; возрождаются архаизмы и утверждаются новые словообразования. С. становится «первоэлементом литературы» (Горький), оно приобретает все свойства художественного произведения (Потебня). Ср.: «Слово что яблочко, с одного-то боку зеленое, с другого бочка румяное, — ты умей его, девица, повертывать» (былина); «Как яйцо, нас сбросит слово с проклевавшимся птенцом» (Есенин); «подогретое и провонявшее слово» (Щедрин); «слово-мошенник» (о либеральной фразеологии у Ленина); «слово-полководец человечьей силы» (Маяковский) и др. Иногда С. участвует как будто в логически невозможных сочетаниях: «чистая грязь народной жизни» (Чернышевский); «трезвый пафос фактов» (Гл. Успенский); «святой и грешный русский чудо-человек» (Твардовский) и др. В таких *оксюморонах* (см.) «ревущие противоречия» (Белинский) в конечном счете только утверждают силу каждого из встретившихся здесь лицом к лицу слов-противников. Когда же искусственно совмещается заведомо несовместимое, когда слова состраиваются без сколько-нибудь серьезного основания (как это часто бывает в декадентской лит-ре), сами слова сопротивляются, не позволяют поворачивать себя по чьему-либо своекорыстному произволу, потому что слова в общенародном сознании всегда сохраняют свое исходное значение и свой характер. В классовом об-ве хорошие слова, «соединенные с хищническими инстинктами, пали и даже провоняли, но сами по себе они хорошие» (Щедрин). В художественном уточнении С. активную роль играет и его звуковая оболочка. В языке много звукоподражательных (см. *Звукоподражание*) или, так или иначе, изобразительных по самому своему звучанию слов («фыркать», «булькать», «порскать», «гунявый» и «гундосый», «строптивый», «топорщиться», «ерзать» и т. д.). Но такие слова составляют все же лишь незначительную часть словарного фонда национального языка. В огромном большинстве случаев звуковые обозначения совершенно условны, а иногда даже как бы противоречат своему названию (ср. длинное С. «молниеносный», жесткое на слух иностранца С. «дружба», очень сладкозвучное «телятина» и т. д.). Но для всех членов языкового коллектива С. так неразрывно связаны со своим предметом, что они кажутся и в звуковом отношении вполне точными: длинное «стремительный» — стремительно, звукоподражательное «скрипка» — нежно и мелодично; почти какофоническое «музыка» (или даже «музы́ка», к-рое сближается с «зык») — гармонично и пленительно и т. д. В родном языке все слова для нас изобразительны. В «бушующем жизнью слове» (Блок)

идет непрестанный спор его значения с его условным звуковым обозначением, его частного значения с тем общим понятием, к-рое оно должно покрыть, но никогда не покрывает полностью («Язык всегда не совсем точно выражает мысль».— К. Маркс), с теми применениями, к-рые пытаются ему навязать те или иные временные и незаконные законодатели языка. В языке передовых людей всего мира идет непрерывная борьба за утверждение самых плодотворных, общественно активных значений слова-понятия против извратителей и эксплуататоров языка. В этой борьбе сотворяется все новая художественная точность слова, языка и лит-ры.

Лит.: Потебня А., Мысль и язык, 5 изд., Харьков, 1922; Пешковский А. М., Русский синтаксис в научном освещении, 7 изд., М., 1956; Виноградов В. В., Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963.

Л. Боровой.

2) «С.» чаще всего назывались художественные прозаические учительные произведения духовной лит-ры древней Руси. Известнейшим произведением было «Слово о законе и благодати» середины 11 в., приписанное академиком Ждановым митрополиту Иллариону. «С.» Иллариона — образец торжественной украшенной проповеди. Но рядом жила и безыскусственная, простая проповедь епископа Луки Жидяты середины 11 в. Продолжением жанра торжественной проповеди было «Слово» Кирилла Туровского (середина 12 в.), Серапиона, епископа Владимирского (13 в.), Епифания Премудрого, митрополитов Фотия (нач. 15 в.) и Даниила (вторая четверть 16 в.) и др. Известен и ряд «С.» неизвестных проповедников на общие темы: «Слово некоего христолюбца» и др. Позже проповедь приходит в упадок и возобновляется в середине 17 в. («С.» Епифания Славинецкого и Симеона Полоцкого). В петровское время известными проповедниками были местоблюститель патриаршего престола Стефан Яворский и архиепископ Новгородский Феофан Прокопович, в «С.» к-рых защищались реформы Петра I. Лучшие их «С.» посвящены прославлению Полтавской битвы. «Слова» объединялись в сборники, получавшие наименования «Измарагд», «Маргерит», «Торжественник», «Златая цепь» и т. п. Нередко «С.» или их сборники «прикреплялись» к именам знаменитых проповедников, напр. к имени Иоанна Златоуста.

Традиция сложения церковных «С.» продолжается и в 19 в., напр. виднейшим проповедником и автором «С.» был Иннокентий, архиепископ Херсонский.

3) «С.» в древнерусской лит-ре было одним из жанров светской лит-ры — об этом говорят «Слово некоего отца к сыну своему» (Изборник 1076 г.), «Слово о полку Игореве» — знаменитый памятник древнерусской и мировой лит-ры (конец 12 в.), а также «Слово о великом князе Дмитрии Ивановиче и его двоюродном брате Владимире Андреевиче», «Слово о двенадцати снах Шахаищи», «Слово о бражнике, како вниде в рай», «Слово о хмеле» Кирилла-философа, «Слово о рождении Михаила Васильевича Скопина-Шуйского» и др.

4) В современной лит-ре «С.» входит в употребление с новым значением — как произведение или сборник, обращенный к той или иной группе или множеству лиц с к.-л. призывом: таковы «Слово о Родине», «Слово о горе Благодать», «Слово о Сталинграде», «Слово мастеров».

Лит.: Порфирьев И. Я., История древней русской словесности, 9 изд., ч. 1, Каз., 1913, с. 364, 396, 445; Учительная лит-ра, в кн.: История русской лит-ры, т. 1, М.—Л., 1941, с. 347—64; Мещерский Н. А., К толкованию лексики «Слова о полку Игореве», «Уч. зап. ЛГУ», 1956, № 198, в. 24, с. 6—9; Срезневский И. И., Материалы для «Словаря древнерусского языка», т. 3, М., 1958; Словарь современного русского языка, т. 13, М.—Л., 1962, с. 1231; Гудзий Н. К., История древней русской лит-ры, 7 изд., М., 1966.

А. Позднеев.

СЛОВОРАЗДЁЛ — межсловесная пауза; в стихе со С. обычно совпадают *цезуры* и *константы* (см.). Совпадение С. с границей стопы называется диерезой:

Бу́ря | мглою | не́бо | кро́ет...
(А. Пушкин)

На границах слов возможны *сдвиги* (см.), их поэт должен избегать, не допуская искажения смысла.

Лит.: Бобров М., Новое о стихосложении А. С. Пушкина, М., 1915; Жирмунский В., Введение в метрику. Теория стиха, Л., 1925, с. 145—60; Тимофеев Л. И., Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, с. 123—28; Томашевский Б. В., Стилистика и стихосложение, Л., 1959, с. 275—76, 308, 321, 333—37; Златоустова Л., Фонетическая структура слова в потоке речи, Каз., 1962.

Л. Юдкевич.

СМЕ́ЖНАЯ РИ́ФМА — см. *Рифма.*

СОДЕРЖА́НИЕ И ФО́РМА — выделяемые в процессе анализа литературного произведения (или лит-ры в целом) его внутренние и внешние стороны, к-рые реально находятся в органическом единстве. С. и ф. — это категории, присущие любому явлению природы и об-ва, ибо в каждом явлении есть внешние, формальные и внутренние, содержательные элементы (явление, как таковое, и его сущность). С. и ф. в лит-ре обладают, конечно, своими специфическими чертами и отношениями. С. и ф. в литературном произведении имеют сложное, многоступенчатое строение. Так, напр., внешняя, звучащая организация речи произведения (метр, ритм, интонация, инструментовка, рифмы) выступает как форма по отношению к внутреннему художественному смыслу, значению этой речи. В свою очередь развивающийся смысл речи является формой сюжета произведения, а сюжет — формой, воплощающей характеры и обстоятельства, к-рые, наконец, предстают как форма проявления художественной идеи, глубокого целостного смысла произведения. Каждая последующая ступень выступает, т. о., по отношению к предыдущей как ее содержание.

Иногда к форме относят художественную речь (в ее цельности, в единстве звука и значения) и композицию, а к содержанию — сюжет, характеры, обстоятельства, целостный смысл произведения (идейное содержание), но такое разграничение малопродуктивно.

Говоря о С. и ф. литературного произведения, необходимо всегда учитывать, что эти стороны можно выделить только в абстрактном размышлении, имеющем целью научный анализ структуры произведения. Расчленяя произведение на С. и ф., мы тем самым разрушаем его живую целостность, чтобы тщательно исследовать составляющие его элементы. И конечной стадией нашего исследования должна явиться синтетическая характеристика произведения как органического единства С. и ф.

Форма не есть некая оболочка, одежда, внешний покров, к-рые можно снять. Форма — это лицо, тело, живая плоть содержания. Обращаясь к произведению, мы непосредственно воспринимаем не что иное, как его форму — речь и композицию (т. е. материально выраженное членение и взаимное расположение частей). Эта форма и несет в себе все содержание, является его объективным бытием. Т. о., форма — это по сути дела содержание, как оно проявляется вовне, объективно, для нашего восприятия.

Есть известное диалектическое положение (обоснованное Гегелем): содержание переходит в форму, форма переходит в содержание. Это значит, во-первых, что в процессе творчества содержание целиком выливается в форму, превращается в нее, и воспринимая форму, мы тем самым постигаем содержание. При целостном восприятии произведения форма вообще «незаметна», неощутима. С другой стороны, «переход содержания в форму» следует понимать и в историческом, генетическом плане. То, что вначале выступает как содержание, потом превращается в форму, становится элементом и свойством формы. Так, при рождении к.-л. жанра, напр. новеллы, его основные признаки представляли собой собственно содержательное явление. Новелла воспринималась прежде всего как определенное содержание, как «новость» (итальянское слово novella означает «новость»). Но при художественном воплощении этой «новости» естественно складывалась определенная форма — прозаический рассказ с острой фабулой. И позд-

нее слово «новелла» стало означать именно известную форму лит-ры.

Нелишним будет отметить, что категории С. и ф. впервые были действительно осознаны лишь в немецкой классической эстетике конца 18 — нач. 19 в., в особенности в эстетике Гегеля. Предшествующая эстетическая мысль, начиная с Платона и Аристотеля, почти не выделяла этих понятий, рассматривала произведение как единство. Разграничение С. и ф. явилось значительным шагом вперед, ибо позволило тоньше и глубже анализировать произведение и его элементы, прежде всего содержательную сторону лит-ры (художественную идею, характеры), к-рая ранее не осознавалась так ясно, была как бы скрыта под внешней, формальной стороной. Однако разграничение С. и ф. таило в себе опасность их разрыва, их механического отделения, при к-ром форма оказывается простой оболочкой содержания. Этот порок характерен для многих работ 19—20 вв. Своего рода реакцией на эту крайность явилась формалистическая теория лит-ры, к-рая выступила против разрыва С. и ф., но вместо действительного его преодоления пыталась целиком свести произведение к форме.

Разрыв С. и ф. (а отчасти и формалистические тенденции) до сих пор еще не преодолен в нашей науке о лит-ре. Исследование произведения как органического единства С. и ф., понимание формы как содержательной, а содержания как сформированного — труднейшая задача, для решения к-рой необходимы не только верная методологическая позиция, не только глубокое знание лит-ры, но и подлинный исследовательский талант, художественный вкус и чутье.

Одной из главных причин ошибок в этой области является неверное понятие о соотношении С. и ф. в лит-ре. Известно общеметодологическое положение об определяющей роли содержания, о том, что содержание первично, а форма вторична. Но это положение нередко понимается механически. Верно, что определенный замысел произведения — представление об его идее, о характерах и обстоятельствах — возникает в сознании художника ранее всего и обусловливает творческий процесс создания произведения. Но этот замысел не есть еще содержание произведения, как таковое. Содержание рождается, только формируясь в определенной материи и структуре.

«Можно сказать об Илиаде, — писал Гегель, — что ее содержанием является Троянская война или, еще определеннее, гнев Ахилла; это дает нам все, и одновременно еще очень мало, ибо то, что делает Илиаду Илиадой, есть та поэтическая форма, в к-рой выражено содержание». Каждый момент развития содержания есть в то же время момент складывания адекватной ему формы. Поэтому, напр., ложны часто встречающиеся утверждения, что в к.-л. произведении «хорошее» содержание, но «плохая» форма (или наоборот). В таких случаях речь идет не о содержании данного произведения, как таковом, но о неудавшемся замысле художника, замысле, о к-ром «догадывается» критик. Что же касается содержания, то оно существует и может существовать только в материи, в определенной форме. Всякое изменение формы есть одновременно изменение содержания, и наоборот. Содержание вообще не может существовать вне той формы, в к-рой оно создано и существует. Это очень точно выразил Л. Толстой, говоря об «Анне Карениной»: «Если же я бы хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала» (Л. Н. Толстой, Письмо Н. Н. Страхову от 23 апреля 1876 г.).

Лит.: Ленин В. И., Философские тетради, Полн. собр. соч., т. 29, М., 1963 (см. указатель); Потебня А. А., Мысль и язык, Полн. собр. соч., т. 1, О., 1922, с. 144—85; Гегель, Наука логики, Соч., т. 1, М., 1929, с. 223—26; Реизов Б. Г., Понятие формы в анализе художественного произведения, «Вестн. ЛГУ», 1955, № 12, в. 4; Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении, кн. 2, М., 1964, с. 17—37; Тимофеев Л. И., Основы теории лит-ры, 4 изд., М., 1971, с. 129—37.

В. Кожинов.

СОНГ, или ш а н с о н, — особая форма песни, получившая на Западе распространение в нач. 20 в., особенно после первой мировой войны, широко популярная и в настоящее время. Первоначально С. исполнялись с эстрады, в литературных кабаре. Строфические, ритмические, интонационные особенности С. были преимущественно связаны с требованиями джазового сопровождения и синкопической мелодики. Поэтами-мастерами С. в Германии были Франк Ведекинд, Иоахим Рингельнац, Вальтер Меринг, Эрих Кестнер и др. Б. Брехт ввел С. в пьесы, и они стали очень важным элементом его драматургии, выполняя в ней различные функции — гл. обр. являясь формой авторского комментария к действию, средством философского обобщения. У других драматургов (К. Цукмайера, Т. Вайзенборна и др.) С. используются для усиления определенной лирической атмосферы на сцене и т. п.

И. Фрадкин.

СОНЕ́Т (от итал. sonare — звучать) — стихотворение из четырнадцати строк, рифмуемых по схеме а б б а — а б б а—в в г—д г д (есть различные варианты). С. возник в 13 в. в Италии. Расцвет его связан с именами Данте и особенно Ф. Петрарки (14 в.). Позже разрабатывали его П. Ронсар во Франции (16 в.), В. Шекспир в Англии (17 в.); при господстве классицизма С. находился в пренебрежении; возрожден во Франции в 19 в. романтиками, становится излюбленной формой поэзии у «парнасцев» и символистов (А. Ренье, Х.-М. Эредиа). В Польше блестящие образцы С. дал А. Мицкевич. В русской поэзии С. известен начиная с В. К. Тредиаковского (1735), есть у В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, А. А. Дельвига и других поэтов первой четверти 19 в. В 20 в. С. был вытеснен свободными формами поэтического выражения. Однако многие выдающиеся поэты продолжали создавать С. Сонетной формой охотно пользовались символисты. С. писала чилийская поэтесса Габриэла Мистраль.

В 30-е гг. обращение революционных поэтов к классической традиции вызвало интерес и к С. Блестящие образцы С. дал И. Бехер. В фашистском застенке были написаны «Моабитские сонеты» А. Гаусгофера, — одного из видных поэтов немецкого Сопротивления.

И. Бехер внес существенный вклад в разработку теории С. (ст. «Философия сонета» в кн.: «Поэтический принцип»). Бехер, в частности, отметил, что все прежние определения С. (в т. ч. А.-В. Шлегеля) касались только его формы. Бехер стремился выделить основные признаки структуры С. по его содержанию. Он считает С. «наиболее диалектичным художественным видом», ибо С. драматургичен: тезис (первый *катрен*) сменяется антитезисом (второй катрен) и завершается синтезом (два заключительных *терцета*).

Традиция С. предписывала определенное содержание, требовала строгой внутренней композиции, ограничивала отбор слов и налагала другие запреты. В русском С. каноничен пятистопный или шестистопный ямб. Однако многие крупные мастера (напр., Пушкин) вносили изменения в канонические нормы С., даже в схему рифм:

Поэт! не дорожи любовию народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.
Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа его бранит,
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник.

(А. П у ш к и н)

Известны и более резкие изменения формы С., напр. «хвостатый С.», с наращением трехстиший — в семнадцать и даже двадцать строк (напр., у Ф. Берни). Особую очень сложную форму, составленную из пятнадцати С., называют *венок сонетов* (см.),

К С. обращаются и советские поэты (Л. Вышеславский, В. Пальчиков и др.).

Лит.: Гроссман Л., Поэтика русского сонета, в его кн.: Борьба за стиль, М., 1927; Шенгели Г., Техника стиха, М., 1960, с. 303—307; Бехер И., Философия сонета, в его кн.: Любовь моя, поэзия, М., 1965, с. 436—62; Самарин Р. М., Сонет Бехера, «Вестн. МГУ», 1962, № 1.

В. Никонов.

СОСТАВНАЯ РИФМА — см. *Рифма.*

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — основной метод советской лит-ры и передовой лит-ры мира, отражающей борьбу народов за социализм и участвующей в этой борьбе силой художественного слова. Термин «С. р.» возник в нашей стране в ходе литературных дискуссий конца 20-х — нач. 30-х гг. как обобщение накопленного к тому времени опыта социалистической лит-ры. В обсуждении вопросов С. р. перед Первым съездом советских писателей (1934) и на самом съезде приняли участие, наряду с М. Горьким и другими виднейшими писателями, и деятели передовой зарубежной лит-ры: А. Барбюс, М. Андерсен-Нексе, И.-Р. Бехер, В. Бредель. Согласно определению, принятому на Первом съезде советских писателей, «Социалистический реализм требует от художника правдивого исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма. Социалистический реализм обеспечивает художественному творчеству исключительную возможность проявления творческой инициативы, выбора разнообразных форм, стилей и жанров». Так уже в этом раннем программном документе советской лит-ры были запечатлены основные черты С. р. — правдивость, осознанная социалистическая идейность и вместе с тем предоставляемая художнику свобода выбора литературных форм и стилей.

Теоретические основы С. р. были в общей форме намечены еще в высказываниях и письмах Маркса и Энгельса, касавшихся перспектив развития лит-ры в связи с развитием революционного движения пролетариата (основательны, напр., положения Энгельса о лит-ре будущего, в к-рой осуществится «полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла... с шекспировской живостью и действенностью», — см. Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве, т. 1, М., 1957, с. 29), а также в известной статье В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература»: Историческая закономерность зарождения новой литературы, способной «служить... миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» (Полн. собр. соч., т. 12, с. 104), осознавалась классиками марксизма-ленинизма задолго до победы социалистической революции в России. Возникновение и развитие С. р. — процесс исторически закономерный в мировой лит-ре. Уже в 19 в. революционная борьба рабочего класса, формирование научного социализма ставят перед иск-вом такие задачи, для решения к-рых требовался новый, эстетический подход. Характерно, что многие выдающиеся мастера европейского романтизма, критического реализма и натурализма (от Байрона до Золя), искренне проявив большой интерес к судьбе пролетариата, нарисовав отдельные страницы из его жизни, не смогли уловить и показать главного — исторической миссии нового революционного класса. Анализируя в 1888 г. роман М. Гаркнесс «Городская девушка», Ф. Энгельс отметил, что изображение в нем рабочего класса как пассивной массы стало уже недостаточным и не передает всей правды жизни.

Ранними предшественниками лит-ры С. р. являются пролетарские поэты 19 в. (Г. Веерт, Э. Потье), в творчестве к-рых впервые осознается и утверждается открытая связь художественного творчества с революционной борьбой рабочего класса;

практика этой борьбы и ее величественные перспективы раскрываются как проявление эстетически прекрасного. (В этой связи принципиально важна та высокая оценка, к-рую давал творчеству Эжена Потье В. И. Ленин.) Произведения, предваряющие лит-ру С. р. или знаменующие раннюю его стадию, облекаются в те жанры, к-рые наиболее тесно связаны с общественно-политической жизнью (революционная песня и гимн, боевая политическая поэзия, очерки и репортажи). В 19 в. появляется и социалистический утопический роман («Вести ниоткуда» В. Морриса). В прозе Веерта мы встречаемся с новым качеством сатиры: зло буржуазного мира он оценивает в исторической перспективе, убежденный в неизбежности социалистической революции.

В 20 в. возникают первые большие повествования, где освободительное движение рабочего класса осмыслено с социалистических идейно-эстетических позиций. Новаторское международное значение романа М. Горького «Мать», а также вышедшего почти одновременно романа Мартина Андерсена-Нексе «Пелле-победитель» отмечено И.-Р. Бехером: «В наш век наивысшая заслуга в открытии поэзии души простого человека принадлежит Максиму Горькому и Мартину Андерсену-Нексе». Именно эти художники, — по мысли Бехера, — сделали достоянием искусства душевный мир людей, которых принято было считать неинтересными, «средними» («Любовь моя, поэзия», М., 1965, с. 82).

Показывая в широком эпическом плане героику борьбы пролетарских масс, первые мастера С. р. вместе с тем раскрывали облагораживающее действие этой борьбы на человеческую индивидуальность, становление чувства личного и классового достоинства в трудящемся человеке, вступающем на путь революционного действия.

Сама действительность рисовалась в динамике, в перспективе; все изображение было пропитано верой в неизбежность победы социалистического идеала. Это было открытие, определившее собой качественно новый, более высокий этап в развитии мировой лит-ры, в художественном развитии всего человечества. И здесь особенно велика роль А. М. Горького, впервые создавшего полнокровные образы рабочих-революционеров (Нила, Павла Власова), воплотившего в своих книгах принципы нового, социалистического гуманизма. Начало всеобщего кризиса капитализма, первая мировая война, Октябрьская революция и связанный с ней революционный подъем в ряде зарубежных стран — все это стимулирует развитие новой лит-ры, несущей идеи социалистического преобразования мира.

В романе А. Барбюса «Огонь» рядовые солдаты, «пролетарии битв», впервые эстетически осознаны как сила, способная противостоять империалистам («народы — это мы»). Победа пролетарской революции в СССР получила новаторское документально-художественное воплощение в книге Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир»: для Джона Рида, как и для других первых мастеров пролетарского художественного очерка на Западе, будничные факты политической жизни претворились в иск-во, сочетавшее точность и трезвость с величием революционных перспектив.

Победа социалистической революции в России, создав совершенно новую политическую атмосферу во всем мире, ускорила и процесс зарождения нового метода в ряде литератур Европы, Азии и Америки. Естественно, что ярче всего, полнее и многограннее этот процесс развивался в стране, совершившей социалистическую революцию, — в советской лит-ре, где основы С. р. были заложены А. М. Горьким еще до Октября. Новаторская по своей сущности, лит-ра С. р. вместе с тем опирается в ходе развития на весь художественный опыт, накопленный человечеством. При этом в каждой стране живые традиции могут быть различными. Этим во многом определяется национальное своеобразие С. р. в разных странах: поэзия кубинца

Гильена или чилийца Неруды отличается от поэзии Твардовского не только самобытностью поэтического гения каждого из них, но и национальными особенностями.

Русский С. р. также наследует, продолжает и развивает великие традиции предшествующей мировой прогрессивной лит-ры, как реалистические, так и романтические, в особенности замечательные достижения отечественного критического реализма: тесную связь с повседневной жизнью и борьбой народа, высокую идейность, народность, тематическую актуальность, гуманизм, утверждение в жизни нового и борьбу со старым, активную, общественно преобразующую роль иск-ва в жизни, правдивое изображение действительности.

Русский критический реализм (Толстой, Достоевский) оказал глубокое творческое воздействие на многих мастеров С. р. за рубежом.

Вместе с тем нельзя абсолютизировать опыт советской лит-ры: не во всех странах определяющую роль в становлении С. р. сыграл критический реализм. Брехту, напр., был ближе просветительский реализм 18 в., в Исландии остается живой традиция древнего эпоса; в молодых лит-рах Азии и Африки сложно перекрещиваются фольклорные образы и художественные приемы европейской лит-ры 20 в.

Лит-ра С. р. с момента своего возникновения прошла через несколько этапов. Кроме национальных особенностей, можно проследить нек-рые общие черты, роднящие художников разных стран в 20-е гг., от середины 30-х до нач. 40-х гг., в послевоенное десятилетие и, наконец, в новый период в развитии С. р., начавшийся после XX съезда КПСС.

Этот путь был нелегким, насыщен поисками, борьбой, В 20-е гг. лит-ра С. р. прошла через «детские болезни» (известная прямолинейность в изображении человека, наивный нигилизм по отношению к классическому наследию). И все же это был путь стремительного роста, больших творческих побед, и на этом пути определились главные черты метода.

Новаторская особенность С. р. прежде и раньше всего проявляется в оценке изображаемых явлений с позиций, отвечающих ходу исторического процесса, его передовым тенденциям. Это новое отношение к действительности проявляется как подлинно научная объективность, революционная сознательность, к-рых не имела и не могла иметь ни одна предшествующая лит-ра и к-рые в своей наивысшей форме переходят в коммунистическую партийность, т. е. сознательную, открытую и последовательную связь с рабочим классом, со всем трудовым народом. Интересы рабочего класса, возглавляющего борьбу всех трудящихся за свое благо, совпадают с интересами всего народа, всех трудящихся, а поэтому его партийность представляет собой высшее выражение объективности и народности.

Коммунистическая идейность находит глубокое выражение в историческом оптимизме лит-ры С. р. Ее жизнеутверждающее начало выпукло сказывается и в произведениях, сюжеты к-рых включают трагические мотивы, кончаются гибелью положительных героев: «Разгром» и «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, драмы Фр. Вольфа, «Сын» П. Антокольского, «Звезда» и «Сердце друга» Э. Казакевича, «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс и др.

С. р. отличается от всех других художественных методов, помимо коммунистической идейности, и принципами отбора изображаемых явлений, изображением современной жизни рабочего класса и всех трудящихся, их труда, борьбы за социализм и коммунизм. Эта тема затрагивалась в той или иной мере и в предшествующей лит-ре, в особенности в критическом реализме, но лишь С. р. сделал ее предметом своего главного внимания. Вот почему М. Горький сказал: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество» (Собр. соч., т. 27, с. 330). В том же смысле высказывался и А. Фадеев: «Старый гуманизм говорил: «Мне все равно, чем

ты занимаешься, — мне важно, что ты человек». Социалистический гуманизм говорит: «Если ты ничем не занимался и ничего не делаешь, я не признаю в тебе человека, как бы ты ни был умен и добр» («За тридцать лет», М., 1957, с. 920). Лит-ра С. р. изображает в первую очередь «грандиозные явления и процессы настоящего» (там же, с. 12), сосредоточивая свое преимущественное внимание на ведущих характерах и событиях современной действительности, на решающих, определяющих делах и сторонах жизни, труда и борьбы трудящихся.

Положительный герой лит-ры С. р. — строитель, творец жизни на основе научного понимания ее законов. Такого героя предшествующая лит-ра не знала. Народ как творец истории, решающая сила общественной жизни широко показан, напр., в «Огне» А. Барбюса, «Железном потоке» А. Серафимовича, «Чапаеве» Д. Фурманова, «Разгроме» и «Молодой гвардии» А. Фадеева, «Поднятой целине» М. Шолохова и «Репортаже с петлей на шее» Ю. Фучика, в лирике Неруды и Гильена. Изображая действительность в присущих ей противоречиях, в победах и поражениях, в преодолении трудностей, С. р. является также мощным орудием обличения отрицательного в жизни, более действенным, чем все предшествующие лит-ры, так как ни одна из них не обладала присущей ему подлинно научной глубиной понимания законов общественного развития и ясностью исторической перспективы, позволяющей видеть пути преодоления социального зла.

Исходя из диалектико-материалистического, марксистско-ленинского понимания общественного развития, социалистические реалисты отчетливо видят движущие силы об-ва, ясно сознают, куда идет жизнь, что в ней создается и разрушается, каковы ее ведущие тенденции. Это определило то, что С. р. изображает характеры и явления реальной действительности не только в их конкретно-исторической сущности, но и в их перспективе, в революционном развитии. С. р. обладает способностью последовательно правдивого воспроизведения уже определившихся явлений и характеров и только что возникающих, новых, находящихся в становлении, растущих, таких, к-рые в данный момент еще не являются прочными, устоявшимися, но необходимо станут таковыми завтра.

Несомненна более непосредственная связь сюжетов С. р. с главенствующими конфликтами реальной действительности. Никогда еще не раскрывалось с такой полнотой единство личного и общественного, труда и быта, старого и нового, конкретного историзма и перспективы, мечты. Социалистические реалисты исходят в построении образов, их связей из объективных закономерностей действительности, отображаемых более последовательно, нежели в предшествовавшей прогрессивной лит-ре. Именно этим определяется небывалое место в ней реально-исторических характеров, данных в прямом, открытом воспроизведении («Чапаев» Д. Фурманова, образ Г. Димитрова в трилогии Пуймановой, драматическая трилогия Н. Погодина, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Зоя» М. Алигер и «Зоя» Н. Хикмета) или в творчески преображенной форме («Железный поток» А. Серафимовича, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого). Теснейшей связью с действительностью, с ее актуально-злободневными проблемами обусловлено и бурное развитие в лит-ре С. р. очерка и репортажа, выдвинувшего крупных мастеров (Джон Рид, М. Кольцов, Эгон Эрвин Киш).

Прямая реалистическая форма — ведущая, но не единственная форма С. р. Достаточно вспомнить драматургию Маяковского и Брехта. В их драмах много условности и даже фантастики. При этом Брехт пользуется нереалистическими приемами не только в сатирических произведениях. Он утверждает социалистические идеи, пользуясь притчей, условным сюжетом. Было бы напрасно искать реальные черты Грузии в дра-

ме «Кавказский меловой круг» или объяснять, откуда взялись боги в пьесе «Добрый человек из Сезуана». Социалистическая поэзия 20 в. отличается многообразием стилей и художественных приемов, при этом нередко использует, перерабатывает художественные открытия современных литературных, в т. ч. и нереалистических, течений (Элюар, Не́звал, Брехт, Хикмет, Неруда).

В советской лит-ре условно-фантастические формы используются гл. обр. в сатире.

С. р. включает в себя как составную часть революционную романтику. Это определяется тем, что романтика свойственна и воззрениям создающего его трудового народа, и его революционной борьбе, и самой победоносно развивающейся социалистической действительности. Так, революционная романтика выражается в «Железном потоке» А. Серафимовича через героику народных масс, преодолевающих власть собственнических индивидуальных привычек, в «Чапаеве» Д. Фурманова и в «Игре с огнем» М. Пуймановой через героику личности, увлекающей за собой массы, в «Разгроме» А. Фадеева, в антифашистской лирике Бехера — через героику обычных, рядовых людей, отстаивающих свою свободу, в «Поднятой целине» М. Шолохова — через пафос коренной переделки действительности, созидания новых общественных отношений, мечты ее ведущих героев о будущем. Многообразие изображаемой действительности, различие жизненного опыта писателей, оригинальность их индивидуального видения и таланта, наконец, конкретные цели, к-рые они ставят в своих произведениях, определяют необычайное разнообразие способов художественной типизации, жанров, индивидуальных стилей С. р. Марксизм-ленинизм учит: общественное сознание не только отражает общественное бытие, но и обратно влияет на породившее его бытие. Это положение разъясняет одну из существеннейших особенностей С. р. — его историческую сознательность, его активное вмешательство в жизнь, его колоссальную роль в коммунистическом воспитании, в росте политической и производственной активности народных масс. Открыто и последовательно служа интересам трудового народа, социалистические реалисты мобилизуют его на активную борьбу за преодоление стоящих на его пути препятствий, облегчая продвижение вперед. Общественный пафос лит-ры С. р. в значительной мере определяет ее мировой резонанс, живой отклик у широких масс читателей.

Показательна та активная роль, к-рую играла советская лит-ра на всех этапах борьбы нашего народа. Большие успехи европейской лит-ры С. р. в 1934—45 гг. связаны в первую очередь с темой борьбы против фашизма в Германии, Испании и других странах.

Многие писатели, освещавшие сложную общественно-политическую действительность предвоенных и военных лет с коммунистических идейных позиций, оказывались способными говорить полным голосом от имени народов, сопротивлявшихся гитлеровской агрессии (лирика Элюара, романы М. Пуймановой), или от имени лучшей части немецкого народа, боровшейся против фашистской диктатуры (лирика И. Бехера, политическая поэзия и драмы Б. Брехта, романы «Испытание» В. Бределя, «Седьмой крест» А. Зегерс). Разгром гитлеровской Германии, возникновение новых социалистических государств в Европе, подъем национально-освободительного движения в странах Азии, Африки, Латинской Америки — все это открыло новые возможности для развития международной лит-ры С. р. После войны появляются повествования большого эпического масштаба, где осмыслены исторические судьбы наций («Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс, автобиографический цикл Ш. О'Кейси, романы Ж. Амаду, «Табак» Д. Димова, «Хвала и слава» Я. Ивашкевича и др.). Развитие лит-ры С. р. в разных странах сопровождается широкими литературно-политическими дискуссиями; вместе с тем на опыте подтверждается международная жиз-

неспособность лит-ры С. р., преодолевающей как догматические, так и ревизионистские заблуждения. В ряде стран народной демократии получил распространение термин «социалистическая литература», в чем-то адекватный термину «С. р.» и все же существенно отличный от него, поскольку в нем не подчеркивается реалистический характер метода. Более уместно применять термин «социалистическая литература» к ранним, неразвитым стадиям лит-ры С. р.

Передовые писатели различных стран применяют принцип изображения действительности в ее революционном развитии, обращаясь к самым различным жанрам и тематическим сферам, включая исторический роман, драмы, где острые проблемы современности облечены в условно-легендарный или притчевый сюжет (пьесы Б. Брехта и Н. Хикмета), философскую лирику (П. Неруда). Становится все более бесспорным, что С. р. обеспечивает художнику широчайшие возможности выбора тем, стилей, жанров, способов художественного обобщения действительности.

Художественная правда, составляющая неотъемлемое свойство С. р., может быть реализована в произведении революционного иск-ва различными способами, — как это подсказывают писателю его национальные традиции, отобранный им круг жизненных явлений, его индивидуальные способности и склонности. Художник С. р., по словам Назыма Хикмета, не признает «никаких абсолютных, неизменяющихся правил и норм в искусстве, кроме одного закона — отображать действительность глазами, умом и сердцем марксиста-ленинца» (сб. «Проблемы становления реализма в литературах Востока», М., 1964, с. 257). На этой широкой творческой основе, исключающей какую бы то ни было догматическую регламентацию, лучшие передовые художники создавали и создают новые произведения, проникнутые революционной, социалистической идейностью и обогащающие мировую лит-ру.

Лит.: Горький М., О социалистическом реализме. Собр. соч. в 30-ти тт., т. 27, М., 1953; Луначарский А. В., О социалистическом реализме. Собр. соч. в 8-ми тт., т. 8, М., 1963; Фадеев А. А., О социалистическом реализме. В его кн.: За тридцать лет, М., 1957; Социалистический реализм и классическое наследие. Проблема характера. Сб. ст., М., 1960; Социалистический реализм в зарубежных литературах. Сб. ст., М., 1960; Проблемы социалистического реализма. Сб. ст., М., 1961; Иващенко А. Ф., Заметки о современном реализме, М., 1961; Мотылева Т. Л., Иностранная лит-ра и современность, М., 1961; Современная лит-ра за рубежом, в. 1—3, М., 1962—71; Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян. Сб. ст., М., 1963; Генезис социалистического реализма в литературах стран Запада, М., 1965; Пути реализма в литературах стран народной демократии, М., 1965; Национальные традиции и генезис социалистического реализма (в литературах стран народной демократии), М., 1965; Фрадкин И. М., Бертольт Брехт. Путь и метод, М., 1965; Бехер И., Любовь моя, поэзия. О лит-ре и иск-ве, М., 1965; Муратова К., Возникновение социалистического реализма в русской лит-ре, М., 1966; Социалистический реализм и художественное развитие человечества, М., 1966; Матузова Н. М., У истоков немецкой лит-ры социалистического реализма. К., 1967; Актуальные проблемы социалистического реализма. Сб. ст., М., 1969; Петров С. М., Возникновение и формирование социалистического реализма, М., 1970; его же, Основные черты лит-ры социалистического реализма, М., 1971; Тимофеев Л. И., Советская лит-ра. Метод. Стиль. Поэтика, М., 1964; Иванов В., О сущности социалистического реализма, 2 изд., М. 1965; Овчаренко А. И., Социалистический реализм и современный литературный процесс, М., 1968; Сучков Б., Исторические судьбы реализма. Размышления о творческом методе. 2 изд., М., 1970; Проблемы художественной формы социалистического реализма, 1—2 тт., М., 1971; Щербина В., Пути иск-ва, М., 1971; Социалистический реализм в лит-ре народов СССР, М., 1962; Национальные традиции и генезис социалистического реализма (в литературах стран народной демократии), М., 1965; Марков Д. Ф., Генезис социалистического реализма. Из опыта южнославянских и западных славянских литератур, М., 1970.

Т. Мотылева, А. Ревякин.

СПЕ́НСЕРОВА СТРОФА́ — стихотворная строфа из девяти ямбических стихов, рифмуемых по схеме а б а б б в б в в, из них восемь пятистопных и последний шестистопный; если в нечетных строфах начальная строка имеет женское окончание, то в четных — мужское (и

наоборот). Сила и трудность С. с. — тройные рифмы, слабость — недостаточно оправданная внутренняя структура и зыбкость членения. Разработана в конце 16 в. английским поэтом Г. Спенсером и получила известность благодаря его крупнейшей поэме «Королева фей» (осталась незаконченной). Позже этой строфой написана поэма Дж. Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда»:

Есть наслажденье в дикости лесов,
На берегу безлюдном упоенье;
Есть общество и там, где нет глупцов,—
У волн морских, и музыка в их пенье.
Мне смертный мил, милее мне творенье;
О том, чем был и чем успел я стать,
В природе почерпаю я забвенье;
Сливаюсь в ней с вселенной, чтоб обнять
Все то, чему нет слов, но что нельзя
скрывать.

(Пер. Фишера)
В. Никонов.

СПИСОК — в древнерусской лит-ре С. называется любой источник, содержащий текст конкретного произведения; он может быть автографом или копией.

В новой русской лит-ре термин «С.» имеет другой смысл: это рукописный источник, в самой цели изготовления к-рого нет основания предполагать точность воспроизведения оригинала. С. может точно передавать текст, но это характеризует только его качество, а не превращает его в копию, к-рая по смыслу своему всегда должна быть адекватна оригиналу. Поэтому копии снимаются обычно профессионалами-копиистами (переписчиками, машинистками) по заказу кого-либо, в т. ч. и автора (или самим автором). С. же изготовляются любителями для себя, но только не автором. Так, после запрещения «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева с уцелевших экземпляров книги любителями было сделано довольно много С. (до нас их дошло около тридцати), и все они сравнительно невысокого качества. Поэтому текстологическая ценность копии почти всегда выше, чем С. Однако в истории лит-ры немало случаев, когда С. приобретают огромную научную ценность. Напр., написав свое знаменитое «Письмо к Гоголю», Белинский снял с него копию, с к-рой позже друзьями критика были сделаны С. Ни подлинник письма, ни эта копия до нас не дошли, и текст его мы знаем только из С., разных по качеству имеющегося в них текста.

Е. Прохоров.

СПОНДЕ́Й — в античном стихосложении стопа из двух долгих слогов (— —) количеством в четыре *моры* (см.); обычно выступает как замена (вариация) других четырехдольных стоп (напр., *дактиля* в *гекзаметре*, см.) или, с убыстрением темпа, трехдольных стоп (напр., *ямба* в *ямбическом триметре*, см.). В силлабо-тоническом стихосложении С. условно называется сверхсхемное ударение на ритмически слабом месте в ямбе и хорее: «Днем свет божий затмевает...», «Швед, русский колет, рубит, режет...» (А. Пушкин). В классическом русском стихе С. встречается преимущественно в ямбе и преимущественно после сильной паузы— стихораздела, цезуры, конца фразы; т. о., подавляющая часть спондеев приходится на первую стопу ямба. Как правило, сверхсхемное ударение бывает выражено односложным словом.

М. Гаспаров.

СРАВНЕ́НИЕ — вид *тропа* (см.), в к-ром одно явление или понятие проясняется путем сопоставления его с другим явлением. С. может быть отнесено к первичным видам тропа, так как при перенесении значения с одного явления на другое сами эти явления не образуют нового понятия, а сохраняются как самостоятельные. «Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория» (М. Шолохов). Представление о черноте и мрачности степи и вызывает у читателя то тоскливо-тягостное ощущение, к-рое соответствует состоянию Григория. Налицо перенесение одного из значений понятия — «выжженная степь» на другое — внутреннее состояние персонажа. Иногда, для того чтобы сопоставить какие-то явления или понятия, художник прибегает к развернутым сравнениям:

Печален степи вид, где без препон,
Волнуя лишь серебряный ковыль,
Скитается летучий аквилон
И пред собой свободно гонит пыль;
И где кругом, как зорко ни смотри,
Встречает взгляд березы две иль три,
Которые под синеватой мглой
Чернеют вечером в дали пустой.
Так жизнь скучна, когда боренья нет,
В минувшее проникнув, различить
В ней мало дел мы можем, в цвете лет
Она души не будет веселить.
Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал, как тень
Великого героя, и понять
Я не могу, что значит отдыхать.

(М. Лермонтов, 1831 июля 11 дня)

Здесь с помощью развернутого С. Лермонтов передает целую гамму лирических переживаний и размышлений.

С. обычно соединяется союзами «как», «как будто», «словно», «точно» и т. д. Возможны и бессоюзные С.: «У меня ль молодца кудри — чесаный лен» (Н. Некрасов, Огородник). Здесь союз опущен. Но иногда он и не предполагается: «Заутра казнь, привычный пир народу» (А. Пушкин, Андрей Шенье).

Нек-рые формы С. строятся описательно и поэтому не соединяются союзами:

И является она
У дверей иль у окна
Ранней звездочки светлее,
Розы утренней свежее.

(А. Пушкин, С португальского)

Она мила — скажу меж нами —
Придворных витязей гроза,
И можно с южными звездами
Сравнить, особенно стихами,
Ее черкесские глаза.

(А. Пушкин, Ее глаза)

Особым видом С. являются т. н. отрицательные:

Не сияет на небе солнце красное,
Не любуются им тучки синие:
То за трапезой сидит во златом венце,
Сидит грозный царь Иван Васильевич.

(М. Лермонтов, Песня про купца Калашникова)

В этом параллельном изображении двух явлений форма отрицания есть одновременно и способ сопоставления и способ перенесения значений.

Особый случай представляют собой используемые в С. формы творительного падежа:

Пора, красавица, проснись!
Открой сомкнуты негой взоры,
Навстречу северной Авроры
Звездою севера явись.

(А. Пушкин)

Я не парю — сижу орлом.

(А. Пушкин)

Часто встречаются С. в форме винительного падежа с предлогом «под»: «Сергей Платонович... сидел с Атепиным в столовой, оклеенной дорогими, под дуб, обоями...» (М. Шолохов).

Во всех приведенных выше примерах С. сближают понятия, не связанные между собой в действительности и целиком замещающие друг друга. Это метафорические С.

Но в нек-рых С. сближаются понятия, связанные между собой в действительности. При этом могут быть выражены только отдельные черты того явления, с к-рым что-либо сравнивается:

Не торговал мой дед блинами,
Не ваксил царских сапогов,
Не пел с придворными дьячками,
В князья не прыгал из хохлов...

и т. д.

Здесь не указаны люди, с к-рыми сравниваются предки Пушкина, но по отдельным штрихам современники могли догадаться, кого имел в виду поэт.

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,
Не лежал я во рву в непроглядную ночь,—
Я свой век загубил за девицу-красу,
За девицу-красу, за дворянскую дочь.

(Н. Некрасов, Огородник)

Первые две строки — отрицательное С., в к-ром одно из сравниваемых явлений не выражено непосредственно.

Как узник, Байроном воспетый,
Вздохнул, оставя мрак тюрьмы...

Здесь Пушкин сравнивает себя с героем поэмы Байрона Бониваром, имя к-рого, однако, не упомянуто им. Такие С. могут быть названы метонимическими.

В свою очередь и *метафора* (см.) и *метонимия* (см.) заключают в себе скрытое С.

Л. Крупчанов.

СРАВНИ́ТЕЛЬНО-ИСТОРИ́ЧЕСКИЙ МЕ́ТОД — см. *Компаративизм.*

СТА́НСЫ (от итал. stanza — остановка) — стихотворение, состоящее из небольших строф (по четыре стиха; обычен ямб), каждая из к-рых характеризуется законченностью, т. е. достаточно четко отграничена от других и по содержанию (определенность мысли, образа), и по форме (завершенность предложений в границах строфы, замкнутость цепочки рифм). Схема рифм одинакова во всех строфах на протяжении стихотворения. Термин «С.» распространился в западноевропейской поэзии конца 18 — нач. 19 в. (Гёте, Байрон и др.), служа названием особого лирического жанра (наряду с *элегией, одой* и др.). Прекрасный образец С. — стихотворения А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «В надежде славы и добра». Позже термин «С.» вышел из употребления.

В. Никонов.

СТА́РИНА — см. *Былина.*

СТАТИСТИ́ЧЕСКИЙ МЕ́ТОД В ИЗУЧЕ́НИИ СТИХА́ — см. *Стихосложение.*

СТИЛИЗА́ЦИЯ (франц. stilisation, от style — стиль) — в художественной лит-ре последовательное и целенаправленное воспроизведение существенных черт стиля писателя, литературного течения, разговорного стиля какой-либо общественной или этнографической группы и т. д. Существенные черты стиля, взятого за образец («прототипного»), при С. в основном сохраняются, но выступают уже как художественное средство.

С. следует отличать от подражания, воспроизводящего внешние черты стиля безотносительно к какой-то определенной художественной задаче, и от пародирования, в к-ром подчеркнуто резко изменяются, гиперболизируются черты «прототипного» стиля. Не следует смешивать С. с органическим восприятием художественной формы, напр. устного народного творчества, когда определенный органически воспринятый стиль по существу становится основой собственного стиля автора (напр., стиль песен Кольцова, Р. Бернса и др.). Примеры глубокого освоения стиля, выразившиеся в полновесных художественных произведениях: «Песня про купца Калашникова...» М. Ю. Лермонтова, сказки А. С. Пушкина, «Левша» и «Полунощники» Н. С. Лескова, рассказы И. Ф. Горбунова и др.

К натуралистической декоративной С., зачастую использующей стиль вне связи с его реальным содержанием, нередко обращались представители упаднических течений в буржуазном иск-ве, строившие свои произведения на использовании формальных черт народной поэтики (С. А. Ауслендер, К. Д. Бальмонт, А. Белый, А. М. Ремизов и др.).

Лит.: Бахтин М., Проблемы поэтики Достоевского, 3 изд., переработ. и доп., М., 1972; Троицкий В. Ю., Стилизация, в кн.: Слово и образ, сост. В. В. Кожевникова, М., 1964, с. 164—94.

В. Троицкий.

СТИЛИ́СТИКА (франц. stylistique, от style — стиль) — учение о разновидностях (стилях) речи. С. основывается на науке о языке, но вместе с тем имеет самостоятельный предмет и задачи. Каждый национальный язык обладает определенным единством и целостностью. Однако в реальной речевой деятельности людей складываются существенно различные типы или, точнее, с т и л и речи. Их появление обусловлено различием цели, функций речи, социальным, бытовым и психологическим своеобразием говорящего (или пишущего) человека, условиями времени и места и т. п. С. выделяет целый ряд многообразных стилей речи: разговорный и письменный, официальный и фамильярный, научный и публицистический, деловой и интимный, торжественный и просторечный и т. п. Все они обладают лексическим, фразеологическим, грамматическим и фонетическим своеобразием, своей особенной системой языковых элементов и форм.

Литературовед, изучающий речь художественного произведения, не может не опираться на выводы С. Без

этого невозможно правильно понять значение и роль тех или иных явлений художественной речи. Вместе с тем очевидно, что С. сама по себе не имеет прямого отношения к науке об иск-ве слова, ибо она изучает человеческую речь вообще.

Существует, однако, особая отрасль С., предметом к-рой непосредственно является речь художественной лит-ры (С. в целом изучает речь газеты, науки, деловой переписки и т. д.). Иногда эту отрасль даже называют литературоведческой С. (в отличие от лингвистической С.). Но это едва ли удачное название, ибо оно внушает мысль о том, что учение о стилях речи художественной лит-ры является частью лит-ведения. В действительности это не так. Необходимость специального раздела С., посвященного речи художественной лит-ры, диктуется, как показал В. В. Виноградов, исключительной стилевой сложностью этой речи, которая «использует, включает в себя все другие стили или разновидности книжно-литературной и народно-разговорной речи в своеобразных комбинациях и в функционально преобразованном виде» («О языке художественной лит-ры», 1959, с. 71). Речь художественной лит-ры вбирает в себя весь океан общенародной речи и специфически преобразовывает эту речь. Естественно, что речь лит-ры нуждается в особенно углубленном и самостоятельном исследовании. Но С. художественной речи не перестает поэтому быть принципиально лингвистической дисциплиной — и по своим методам, и по своим целям. Она изучает речь лит-ры в ее отношении к другим формам речи и к речи вообще, а не в ее отношении к художественному содержанию лит-ры. Она рассматривает речь писателя как своеобразную ф о р м у р е ч и, а не как своеобразную ф о р м у и с к - в а. Поэтому С. художественной лит-ры остается в пределах лингвистики — науки о языке. Она необходима литературоведу (ибо раскрывает природу материала иск-ва слова), но она никак не может заменить науку о лит-ре.

Лит.: М е д в е д е в П. Н., Формальный метод в лит-ведении, М., 1928; В о л о ш и н о в В. Н., Марксизм и философия языка, 2 изд., Л., 1930; В и н о к у р Г. О., Избранные работы по русскому языку, М., 1959; В и н о г р а д о в В. В., О языке художественной лит-ры, М., 1959; Слово и образ. Сб. ст., М., 1964.

В. Кожинов.

СТИЛЬ (лат. stylus, от греч. stylos — грифель для писания; слово это служило также для обозначения способа изложения, склада речи). Слово «С.» обладает в настоящее время самыми различными значениями, в зависимости от того, к какой области общественной жизни и иск-ва оно прилагается. Говорят о С. политической деятельности и работы, о С. личного поведения, о С. тех или иных направлений в живописи и других видах иск-ва, о речевых С., о С. литературного языка, об индивидуальном литературном С. писателя и т. д. Здесь речь идет о С. в художественной лит-ре, причем наибольшее внимание уделяется индивидуальному литературному С. писателя, т. к. в лит-ре нового времени, и особенно в реализме, именно индивидуальные С. больших писателей стали центральными явлениями стилевого развития, что, однако, вовсе не исключает, а, наоборот, требует типологического их исследования.

Отличительной чертой марксистско-ленинского изучения С. является рассмотрение С. в единстве с *методом* (см.). При этом, однако, соотношения С. и метода характеризуются различными учеными по-разному, напр. С. то рассматривается как индивидуальное проявление метода, то как результат процесса художественного познания, каким является метод, и т. д. Встречаются и такие определения С., к-рые затушевывают различия между С. и методом, порой подменяя одно понятие другим. Но при всех этих расхождениях советская литературная теория в понимании С. противостоит буржуазной. Для последней характерны формалистическое подчинение содержания С. (при игнорировании метода), склонность обходить исторические социальные корни С., сводить его или к формалистическому экспери-

менту, или к проявлению стихийно-подсознательных (у нек-рых буржуазных ученых — и мистических или близких к ним) сил в духе концепций Фрейда, Юнга, экзистенциализма.

Поэтому буржуазная теория литературы все больше сосредоточивается на изучении С. изолированного литературного произведения, так что связь С. с мировоззрением и даже с творческой индивидуальностью писателя оказывается несущественной и С. произведения объясняется внутренней, якобы автономной логикой художественной «структуры», т. е. его формы, а не закономерностями общественного и литературного развития. В конечном счете это ведет к признанию С. силой, стоящей над жизнью и правдой в иск-ве, как то утверждал известный модернистский поэт Готфрид Бенн (ФРГ). Буржуазная литературная теория изменила тем великим традициям понимания С., к-рые оставила классическая лит-ра и философия. Для Гёте и Гегеля С., как и творческая индивидуальность, выражает единство объективного и субъективного. По словам Гёте, С. стоит «вровень с величайшими стремлениями человека» и вместе с тем «покоится на глубочайших твердынях познания, поскольку нам дано распознавать его в зримых и осязаемых образах». С т. з. марксистско-ленинской литературной теории, С. формируется под решающим воздействием содержания творчества писателя, его метода и мировоззрения. Изменения метода оказывают свое влияние на изменения С., причем, разумеется, последние могут иметь место и в силу внутренней логики развития С., также, естественно, зависящей от содержания и метода, а в конечном счете от общественных условий, в к-рых складывается творчество писателя.

Так, отказ Гёте и Шиллера от идей «Бури и натиска», переход на новые позиции (т. н. «веймарского классицизма») означал коренной поворот в мировоззрении обоих поэтов, поиски нового художественного метода и формирование С., резко отличного от С. ранних лет творчества. Отход молодого Гюго от консервативного лагеря, утверждение демократических республиканских принципов в мировоззрении поэта (в конце 20-х гг. 19 в.) ознаменованы переходом от классицизма к романтизму и рождением нового поэтического С. Однако С. в процессе своего формирования способен оказывать и обратное воздействие на метод, в том смысле, что, решая те или иные задачи в области художественной формы, он способен поставить и новые задачи перед методом, «подталкивая» его к поискам новых решений, к-рые, будучи найдены, затем вновь оказывают свое влияние на С.

С. отдельно рассматриваемого произведения становится одним из проявлений стилевого развития всего творчества писателя в целом и соответствует как тем специфическим задачам, к-рые перед писателем в данном случае поставили выбранный им предмет, угол зрения, художественная мысль, проникающая собой замысел этого произведения, так и его творческая индивидуальность в ее цельности и в единстве с мировоззрением, методом и т. д.

По отношению к содержанию и форме произведения С. является объединяющим и организующим началом художественной формы (см. *Форма и содержание*) как формы содержательной.

С. выступает в литературном произведении как форма движения художественной мысли, познающей действительность, воплощающей идеал, созидающей художественный мир. Так, напр., в длительном творческом процессе создания Л. Н. Толстым романа «Воскресение» выкристаллизовалась художественная мысль, воплощающая противостояние двух миров — мира народа и мира господствующих классов, причем именно первый, выступающий прежде всего в образе Катюши, оказывается эстетическим центром произведения. Эта художественная мысль потребовала такого эпического стиля, к-рый, отодвинув назад фабульное развитие, дал бы возможность широкого и контрастного обзора этих двух ми-

ров в картинах их многообразных столкновений и конфликтов. Тем самым С. выдвинул на первый план образ автора, характеризующего, анализирующего и оценивающего людей и события, громко зазвучал его голос — изобразителя, исследователя и проповедника. Найденный Толстым в окончательной редакции романа С. и, в частности, жанр, давая писателю возможность дальнейшего расширения тематического охвата, толкал к включению в роман новых эпизодов и картин, раздвигающих социальную панораму, обозреваемую в «Воскресении».

Если формирование С. неразрывно связано с содержанием произведения, с мировоззрением, методом и творческой индивидуальностью писателя, то вместе с тем этот процесс не может быть прослежен и понят вне развития стилей мировой лит-ры. В каждом значительном, т. е. достигшем высокого художественного уровня, С. живет стилевой опыт прошлого, т. е. опыт выражения содержания через С. Иначе говоря, для каждого данного С. приобретают большое значение опыт, традиции тех стилей (а также их элементов, напр. жанра), к-рые решали в чем-то аналогичные жизненные и художественные задачи. Но на новом этапе литературного развития эти традиции, естественно, осмысляются и используются творчески, в соответствии с сущностью и требованиями нового художественного единства. Так, напр., стиль Щедрина — его язык, жанр, композиция и т. д. — воспринял стилевые традиции Гоголя, Рабле и др. великих сатириков и юмористов предшествующих эпох. Однако щедринский С. самостоятелен и оригинален. В языке Щедрина, в его эзоповской манере, в жанре его сатирических обозрений-романов и т. д. выступило своеобразие его С., движения его художественной мысли, сатирически сопоставляющей, сталкивающей и осмысляющей в их взаимопроникновении быт и политику, самые повседневные явления жизни и высшие требования и идеалы духовной жизни человечества. Щедрин тем самым, в соответствии с потребностями русской действительности 60—80-х гг. и характером своего мировоззрения и метода, продолжил и развил тенденции и возможности, заложенные в С. его предшественников, но не выступавшие на первый план их творчества.

Другой пример. Нек-рые романы современного итальянского писателя-реалиста Итало Кальвино, в частности «Барон на дереве», связаны (как то подтверждает сам автор) со стилевыми традициями философской сказки Вольтера, что дает писателю широкие возможности остроумного осмысления и обобщения жизненного материала и соответствует его стремлению противопоставить свое произведение ограниченно-эмпирическому воспроизведению действительности. Индивидуальной С. того или иного писателя находится в теснейшей связи со стилевой средой эпохи, с индивидуальными стилями других писателей своего времени; писатель чувствует творческую связь своего С. с одними, отталкивается от других, полемизирует с третьими и т. д.

Рассматриваемый с т. з. соотношений с различными элементами формы С. выражает и воплощает собой единство и цельность этой формы, всех ее элементов (языка, жанра, композиции, ритма, интонации и т. д.). С. — вершина становления и развития ее. С. не дан заранее, а вырабатывается, вырастает, складывается из всех элементов формы, к-рые также проходят процесс становления. Чем в большей степени С. определился и выкристаллизовался, тем значительней его обратное воздействие на все элементы и стороны формы, к-рые, сплавляясь друг с другом и видоизменяясь, подчиняются в конечном счете С., организующему их воедино. Было бы неверно сводить С. к тому или иному элементу формы, напр. к языку (как это свойственно структурализму) или жанру, как это нередко делается. Образное содержание произведения, проникающая его художественная мысль ищут и находят себе содержательную форму в единстве всех

ее элементов, а тем самым и С. Это процесс поисков лексики, синтаксиса, фразеологии, различных форм речи и жанра, композиции, ритма и тона повествования. Поэтому, напр., Г. О. Винокур, анализируя художественную речь пьесы «Горе от ума», писал о «драматическом языке, который в своем построении подчинен общим законам драматического искусства». Иначе говоря, это язык, связанный с таким родом лит-ры, как драма, с жанром грибоедовской комедии.

Индивидуальный С. писателя неразрывно связан с его творческой индивидуальностью. Общеизвестный афоризм Бюффона «стиль — это человек» требует пояснений. Ссылаясь на эти слова, молодой Маркс писал в «Заметках о новейшей прусской цензурной инструкции» (1842): «...истина всеобща, она не принадлежит мне одному, она принадлежит всем, она владеет мною, а не я ею. Мое достояние — это *форма*, составляющая мою духовную индивидуальность». Критикуя цензурные правила, Маркс протестовал против того, что «...должен писать не в своем собственном стиле, а в каком-то другом» (Маркс К. и Энгельс Ф., Собр. соч., т. 1, с. 6). В индивидуальном С. писателя и отражается его духовная, творческая индивидуальность, в органической цельности человека и писателя. В этом смысл слов Паскаля: «Когда видишь естественный стиль, испытываешь удивление и восхищение, ибо Вы ожидали увидеть писателя, а нашли человека». Но неверно было бы искать в С. писателя отражение мелких биографических и бытовых особенностей его жизни, не имеющих существенного значения для понимания его духовной творческой индивидуальности.

Индивидуальный С. писателя, каким он сегодня выступает в реализме, следует рассматривать как исторически сложившееся явление в связи с общими закономерностями мирового литературного, и в частности стилевого, развития.

Ранние периоды литературного развития характеризовались в целом, хотя и далеко неравномерно, меньшей дифференциацией стилей, чем позднейшие и особенно в наше время. Канонизация риторических правил и средств вела к установлению твердых стилевых норм, как это имело место еще в латинской лит-ре и выразилось в системе трех стилей (высоком, среднем и низком), оказавшей свое влияние на мировую лит-ру вплоть до классицизма. Устанавливались обязательные, предопределенные связи между предметом произведения и его языком и жанром, что и обусловливало жесткость соотношений между элементами С., укладывавшегося в рамки «литературного этикета» (Д. С. Лихачев), принятого, напр., в житийной лит-ре.

Однако наиболее крупные дарования вырывались и в литературах той эпохи за пределы установленных норм. Одно из свидетельств тому — «Житие протопопа Аввакума».

Поэтому спорной представляется схема, согласно к-рой, в частности, в классицизме С. совпадал с методом т. о., что для этого направления характерен один С. Расин и Корнель принадлежат к классицизму, но обладают каждый своим, глубоко своеобразным и неповторимым С. С др. ст., очевидна все усиливающаяся и углубляющаяся дифференциация стилей в 19 в. и особенно в 20 в. во всех направлениях, но наиболее ярко проявляющаяся в реализме — как в критическом, так и в социалистическом. Развитие советской лит-ры начиная еще с 20-х гг. характеризуется многообразием С., и в наше время последнее выражается во все более глубоко разрабатываемых индивидуальных С., каждый из к-рых исходит из метода социалистического реализма и носит национальный и вместе с тем общесоветский отпечаток.

Очень сложен вопрос о С. того или иного литературного течения. В реализме следует говорить не столько о С. течения, сколько о той или иной стилевой тенденции, определяемой в первую очередь С. писателя, оказавшего большое влияние на своих современников, или о сти-

левом течении, объединяющем различные, но в чем-то близкие индивидуальные С. Так, напр., хотя влияние гоголевского С. несомненно сказывается в творчестве таких писателей, принадлежащих к натуральной школе, как Салтыков-Щедрин, Герцен, Гончаров и др., тем не менее говорить о едином С., характерном хотя бы для начального периода их деятельности, невозможно. Еще более сложен и мало разработан вопрос о национальном С. той или иной лит-ры. Единство национального стилевого развития каждой из литератур социалистического реализма выражается в наше время не в наличии единого С., а в том, что оно органически объединяет внутренне связанные между собой различные индивидуальные С. Изучение С. является актуальной проблемой лит-ведения и критики, тем более что в течение ряда лет этому кругу вопросов не уделялось достаточно внимания. Задача заключается в том, чтобы выяснение неповторимого своеобразия каждого из индивидуальных С. и его элементов сочеталось с исследованием С. в его сложных зависимостях от общих закономерностей общественного и, в частности, литературного развития, в его генезисе и соотношении с другими стилями. Типологическое изучение индивидуальных стилей должно исходить из диалектического единства, с одной стороны, индивидуально неповторимого, но исторически обусловленного характера больших литературных С. и, с другой, из связей и зависимостей этих С., обусловленных не только общими закономерностями развития лит-ры, и в частности ее формы, тех или иных элементов последней, но и общим состоянием культуры, духовной жизни, идейно-художественной борьбы, «стиля жизни», бытового и речевого уклада, общественных, эстетических вкусов, требований читателя, критики и эстетики.

Так, напр., для ряда представителей современной западноевропейской лит-ры, в той или иной степени ориентирующихся на книжный рынок буржуазного общества, характерны быстрая смена и «износ» С., стремившихся быть «модными» и удовлетворять требования издателей и читателей, интересующихся прежде всего стилевыми «новинками». Сказанное поясняет необходимость внимательного анализа многообразных стилеобразующих факторов.

Нельзя согласиться с т. з. Г. Н. Поспелова, полагающего, что неповторимые индивидуальные С., как и вообще неповторимые индивидуальные свойства таланта писателя, не могут быть объяснены с социально-исторической т. з., не подлежат исследованию, а могут быть лишь описаны. С такой т. з. изучены могут быть лишь такие обобщающие понятия, как, напр., «стиль дворянско-революционного романа» 40-х гг., принципы к-рого, по мнению ученого, получили полную реализацию в «Герое нашего времени» Лермонтова, в то время как «Кто виноват?» Герцена представляет собой более слабое выражение тех же стилевых принципов или даже отклонение от них. Нетрудно видеть, что такая постановка вопроса ведет к установлению отвлеченных стилевых норм, игнорирующих именно индивидуальное стилевое своеобразие писателя, к-рое, однако, становится и проявлением широких типологических закономерностей. Так, напр., лично-непринужденная манера повествования, полная и глубоких раздумий, и юмора и иронии, отнюдь не была только отражением случайных индивидуальных черт Герцена. Стремление и умение лирически переданными впечатлениями, чувствованиями, идеями отразить переходную всемирно-историческую эпоху революции 1848 г. и ее мучительные противоречия роднят Герцена и Гейне, на черты сходства С. к-рых указывали и современники. Характерным для Гейне и Герцена жанром стало лирически окрашенное произведение, соприкасающееся с воспоминаниями, очерком и фельетоном, свободно построенное, изобилующее сравнениями и метафорами, сатирическими заострениями, эпиграммами в прозе. При всех

индивидуальных различиях, объясняемых своеобразием социальной и идейной обстановки и национальной литературной традиции, Герцен и Гейне создали реалистический и лирический рассказ о передовом человеке переходной эпохи, связанной с революцией 1848 г.

Пример этот показывает исторически обусловленное проявление типологических закономерностей через индивидуальное в С.

Лит.: Маркс К., Заметки о новейшей прусской цензурной инструкции, Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 1, М., 1955; Гёте, Простое подражание природе, манера, стиль, Собр. соч., т. 10, М., 1937; Виноградов В., О языке художественной лит-ры, М., 1959; его же, Проблема авторства и теория стилей, М., 1961; его же, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963; Винокур Г., Избр. работы по русскому языку [Предисл. С. Бархударова], М., 1959; Днепров В., Проблемы реализма, М., 1960; Ковалев В., Многообразие стилей в советской лит-ре, М.—Л., 1965; Лармин О. В., Художественный метод и стиль, М., 1964; Тимофеев Л., Советская лит-ра. Метод, стиль, поэтика, М., 1964; Федоров А. В., Язык и стиль художественного произведения, М.—Л., 1963; Храпченко М., О разработке проблем поэтики и стилистики, «Изв. АН СССР. ОЛЯ», 1961, т. 20, в. 5; Чичерин А., Идеи и стиль. О природе поэтического слова, М., 1968; Шкловский В., Художественная проза. Размышления и разборы, М., 1959; Эткинд Е., Поэзия и перевод, М.—Л., 1963; Время, пафос, стиль. Художественные течения в современной советской лит-ре. Сб. ст., М.—Л., 1965; Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении, кн. 3, М., 1965; Соколов А. Н., Теория стиля, М., 1968; Поспелов Г. Н., Проблемы литературного стиля, М., 1970; Храпченко М. Б., Творческая индивидуальность писателя и развитие лит-ры, М., 1970; Вомперский В. П., Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трех стилей, М., 1970; Проблемы художественной формы социалистического реализма, тт. 1—2, М., 1971.

Я. Эльсберг.

СТИХ (от греч. stichos — ряд, порядок, строй) — 1) система речи, обладающая, в отличие от прозы, той или иной последовательно проводимой симметричностью звучания. Присущая стихотворной речи высота эмоционального тона ведет к усилению интонационной самостоятельности отдельных отрезков фразы (в т. ч. и слов), а стало быть, к насыщению речи паузами. Эта особенность речевого строя в С. находит подкрепление в ритмичности, возникающей там, где отрезки, на к-рые расчленяется речь, соизмеримы. Ритмичность стихотворной речи обусловливается упорядоченностью звуков, к-рая в русском С. находит выражение прежде всего в той или иной упорядоченности расположения ударных и, следовательно, безударных слогов. Использование в стихе в качестве средства эстетического воздействия не только значения (в широком смысле), но и звучания слова определяет большую по сравнению с прозой художественную емкость С. (ср. у Пушкина: «О чем, прозаик, ты хлопочешь?»).

2) Единица стихотворного ритма. В этом случае, как правило, С. совпадает со стихотворной строкой, но может быть также разбит на несколько графических строк, или, наоборот, одна строка может объединять несколько С.

А. Карпов.

СТИХОВЕ́ДЕНИЕ — раздел науки о лит-ре, изучающий эстетическую природу и закономерности структуры стиха как определенной системы речи. Важнейшей задачей С. является изучение взаимоотношения языка и стиха; решение ее способствует выяснению художественного смысла, а стало быть, и подлинной ценности стиховых форм. С. имеет три раздела: метрика — учение о внутренней мере стиха, закономерностях его ритмической организации; строфика — учение об особенностях объединения стихов в одно ритмико-интонационное целое — строфу; эвфония (т.е. благозвучие), или фоника, — учение о звуковой структуре стихотворной речи.

А. Карпов.

СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (версификация) — стихотворная организация речи, возникающая благодаря ее особой ритмической, звуковой, строфической структуре, в конечном счете определяющаяся закономерностями данного языка, на к-ром основано данное С., но в то же время весьма существенно преломляющая его свойства. Так, в русском стихе

значительно больше пауз, чем в других стилях речи, он произносится сравнительно с ними в более медленном темпе, в нем значительно ощутимее границы между словами, значительно резче выступает роль ударных слогов и определенный порядок их расположения, стиль произношения стихотворной речи полный, тщательно артикулированный, в отличие от неполного, неотчетливого произношения быстрой речи (бытовой, деловой и пр.); но все же все эти особенности лимитируются общеязыковыми нормами: рифмовка зависит от лексики и рифмообразующих свойств языка, строфика в конечном счете определяется общесинтаксическими нормами (при всем своеобразии стихового синтаксиса), а ритм обусловлен звуковым, в частности слоговым, составом языка. В зависимости от конструктивных свойств языка складываются и соответствующие стиховые системы. Так, в *античном стихосложении* (см.) основой ритма является длительность слогов, сочетания долгих и кратких слогов образуют стопы. Чередование стоп, различающихся по числу и порядку расположения долгих и кратких слогов, образует ряд размеров (обозначим долгий слог знаком «—» и краткий знаком «◡»). Различали двусложные стопы: хорей (— ◡), ямб (◡ —); трехсложные: дактиль (— ◡ ◡), амфибрахий (◡ — ◡), анапест (◡◡ —), бакхий (◡ — —), антибакхий (— — ◡), амфимакр (— ◡ —); четырехсложные: пеон первый (— ◡ ◡ ◡), второй (◡ — ◡ ◡), третий (◡ ◡ — ◡), четвертый (◡ ◡ ◡ —); пятисложные: дохмий (◡ — — ◡ —) и ряд других.

Различались также стопы из двух кратких слогов: пиррихий (◡◡), двух долгих: спондей (— —), трех кратких: трибрахий (◡ ◡ ◡), трех долгих: молосс (— — —) и т. д. Предполагалось (по всей вероятности, теоретически, условно), что долгий слог равен по длительности двум кратким (единица длительности краткого слога обозначалась как *мора* (см.), долгий слог равнялся двум морам, стопы могли взаимно заменяться, если совпадали по количеству мор: две краткие заменяли одну долгую, и наоборот. Определенные сочетания стоп образовывали размеры, или метры, отсюда — *метрическое стихосложение* (см.). Поскольку античное С. основано на количестве времени, необходимого для произнесения слога и опирающихся на него больших ритмических единиц, его определяют как квантитативное (количественное) С. К этому же типу С. относят восточный *аруз* (см.) и русское народное С., к-рое иногда называют напевным С.: в нем нет столь строго разработанной системы соотношений слогов по длительности, как в античном, но главный признак — соотношение ритмических единиц по количеству времени, нужного для их произнесения (музыкальная основа), сохраняется, правда, в обязательном соотношении с ударениями, расположение к-рых в строке также участвует в организации ритма стиха. Особое значение, к-рое в китайском языке имеет высота тона произнесения слова, и видоизменения этих тонов определяют и характер китайского С.

В языках, в к-рых фиксировано ударение на определенном слоге слова (на последнем — во французском, на предпоследнем — в польском и т. д.), доминирует *силлабическое стихосложение* (см.), в к-ром соизмеримость ритмических единиц основывается на более или менее одинаковом числе слогов, в них входящих, в сочетании с относительно свободным расположением ударных слогов в строке, поскольку конечное ударение в строке и, кроме того, частое предцезурное ударение участвуют все же в определении соизмеримости строк.

С., в к-ром основное значение для возникновения ритма имеет не длительность слогов, а их качество (т. е. ударность или безударность) и порядок размещения в строке, рассматривается как квалитативное (качественное). Оно присуще языкам, где ярко выражено и вместе с тем не фиксировано ударение в слове (английский, немецкий, рус-

ский); в этом случае в них развивается акцентное, или тоническое (т о н — ударение в терминологии первых русских теоретиков стиха: Тредиаковского, Ломоносова), С. В том случае, если ударения сочетаются с упорядоченным расположением безударных слогов, возникает *силлабо-тоническое стихосложение* (см.). Поскольку долготность (время) и акцентность (сила) произнесения слога не исключают друг друга, могут взаимодействовать в той или иной мере, постольку в пределах того или иного языка возможны формы и квантитативного и квалитативного С. Так, в индийском С. возможны и метрические и силлабические формы, в восточном встречаются и аруз и бармак, очень значительна роль тоничности в польском стихе; в русском, при наличии акцентной основы, возникали и напевные, и силлабические, и силлабо-тонические формы, в зависимости от общеисторических и историко-литературных условий. Так, напр., очевидна связь квантитативного, метрического С. с более ранними периодами общественного развития, когда художественно-словесное творчество выражалось в устной форме, стих был связан с мелодией, напевом и С. имело музыкально-речевой характер. Развитие письменности было необходимым условием для возникновения силлабического С.

Общим свойством стихотворной речи является симметричность ее построения, основанная на повторности составляющих ее элементов: слогов, строк, строф и т. д. Наличие такого рода симметричности (что прежде всего и отличает стих от прозы, к-рой свойственна значительно большая свобода сочетания различных интонационно-синтаксических структур) связано прежде всего с членением речи на относительно законченные интонационно-синтаксические единицы (первичный ритм). Оно получает более определенный характер благодаря тому, что эти единицы опять-таки в той или иной мере симметричны, поскольку в них повторяются однородные сочетания ударных и безударных слогов или — в метрическом С. — долгих и кратких и т. д. (вторичный ритм), что придает им уже конкретный характер индивидуальной ритмической системы. При этом интонационно-синтаксическое членение стихотворной речи во многом отличается от прозаической, прежде всего благодаря своеобразию разделяющих речевые единицы пауз как по их качеству, так и по количеству.

Фраза: «Лаборант Пигасов, | до обеда вышедший из университета, | встретил свою дочку | по дороге в магазин аптекарских товаров» |, — может быть прочитана не только в прозаическом, но и в стихотворном ключе:

Лаборант Пигасов, до обеда
Вышедший из университета,
Встретил свою дочку по дороге
В магазин аптекарских товаров.

Во втором случае перед нами стихотворная речь, возникшая благодаря появлению эмоциональных (т. е. не мотивированных непосредственно смыслом и синтаксисом) пауз, расчленивших речь на однородные единицы (первичный ритм), соизмеримые по месту расположения ударных и безударных слогов (ударные — только нечетные). Без этой внутренней соизмеримости ощущение ритма было бы неполным, но без членения на единицы только вторичного ритма было бы также недостаточным. Так, напр.,в отрывке: «Автомобиль «Москвич» остановился на мосту. Внизу стояли надолбы — заржавленные памятники битвы, вросшие в песок, обвитые травой, но все же еще грозные. Наташа распахнула дверцу и сошла на гравий, выбеливший путь. Спустилась к речке, яростно шумевшей в тесном ложе. Волны пенились, бурлили, клокотали, успокаивались у плотины», — все ударения приходятся на четные слоги, но стихотворный ритм не возникает, так как в тексте нет однородных единиц первичного ритма, а без них упорядоченность слогов не может создать стиха. Широко распространенная теория стоп рассматривает ритм как результат чередования одинаковых слогосочетаний (ударного с одним безударным, с

двумя и т. д.), но она не учитывает значения первичного ритма и отмечает лишь черты соизмеримости внутреннего строения стихотворных единиц. Приведенный пример показывает, что сами по себе стопы не могут создать ритмического движения, если не опираются на первичный ритм. Сохраняя значение в качестве описательной терминологии, стопная теория не охватывает всей сложности структуры стихотворного ритма. Необходимо также иметь в виду известную ее условность, связанную с тем, что ее терминология, сложившаяся в античном С., была позднее перенесена в теорию немецкого, русского и других С., причем ударные и безударные слоги были приравнены к долгим и кратким слогам античного стиха, хотя звучание их совершенно различно. Поэтому русский ямб совершенно не воспроизводит звучания ямба в античном С. Кроме того, постоянное чередование ударных и безударных слогов в двусложных размерах в русском стихе не соответствовало бы словесному составу русского языка, в к-ром имеется большое число многосложных слов, не укладывающихся в схему полноударного ямба, вмещающую лишь слова от одного до трех слогов. Поэтому ритмика русских двусложных размеров по существу строится на расположении ударений на четных или нечетных слогах, но отнюдь не обязательно па всех, и пропуск ударений (схемных) позволяет свободно размещаться в строке многосложным словам. Но, при всех этих оговорках, стопная терминология прочно вошла в употребление, и нет существенных оснований для попыток ее заменить, так как она дает в достаточной мере точную описательную характеристику структуры силлабо-тонического стиха.

Поскольку ритмическое движение стиха осуществляется в живой словесной ткани, обладающей бесчисленными звуковыми и интонационно-синтаксическими оттенками, постольку всякий размер осуществляется в ряде различных вариаций, к-рые в конечном счете можно свести к известной общей основе. В силу этого обычно различают *метр* (см.) (уже в ином, более общем смысле, чем в античном С.) как обозначение наиболее устойчивой схемы, характерной для того или иного вида С., его канона, нормы, и *ритм* (см.) как его многоразличное воплощение. В этом смысле метр складывается исторически как осознание закономерностей структуры стиха, проявляющихся постепенно в живом творческом процессе.

Стихотворная речь с ее симметричностью, повторностью однородных элементов речи, паузами, замедленным темпом и т. д. создает условия, при к-рых в особенности полно воспринимается звуковой состав слова (см. *Звуковая организация речи*), что определяет полный стиль его произнесения, придает речи особенную выразительность. Наибольшее значение здесь приобретает *рифма* (см.), к-рая, располагаясь на концах строк (старинное русское название рифмы — краесогласие), подчеркивает их ритмическую завершенность, приобретая тем самым ритмическую функцию. Благодаря рифме усиливается именно первичный ритм, членящий речь на ощутимые ритмические единицы, поэтому рифма в особенности значима для таких стиховых систем, в к-рых сравнительно слабо подчеркнуты черты вторичного ритма, т. е. внутренняя соизмеримость ритмических единиц-строк, напр. в силлабическом стихе, *раешнике* (см.), *свободном стихе*, к-рый не учитывает в качестве принципа соизмеримости слоговой состав слов, т. е. число и порядок расположения ударных и безударных, а опирается на интонационную соизмеримость строк. Большое значение рифма имеет в *вольном* (басенном по преимуществу) *стихе*, где она, усиливая внутреннюю соизмеримость строк, помогает улавливать однородность ритмических единиц, различных по своему слоговому составу («А мой | приятен вкус и летом и зимой». — В. Майков).

Существенное значение имеет и строфическая организация стиха (см. *Строфика*), к-рая создает уже слож-

ные ритмические построения из ряда строк, скрепленных общей интонацией и рифмовкой, благодаря различному размещению рифмы и соотношению различного типа строк. Стихотворный ритм возникает именно благодаря сочетанию строк: сама по себе отдельная строка, даже если она предельно четко организована, напр. по расположению ударных и неударных, еще не создает ритма и легко растворяется в прозаическом тексте («Нам || пора, пора! Рога трубят || настойчиво, и охотники собрались», здесь пушкинская строка потеряла свой стиховой характер). Вообще в прозе часто встречаются правильные стихотворные размеры, но в общем прозаическом контексте они не воспринимаются как стихи (ср. «Никого не удивляет, что в столице существует специальный Институт типового и экспериментального проектирования» — «Московская правда», 1964, 17 июля). Здесь даже три строки вошли в прозаический контекст. Стихотворение может и не иметь постоянной строгой строфической организации, последовательно повторяющейся, — в этом случае оно обозначается как астрофическое, но по существу оно сохраняет ритмическое единство, и каждая его строка входит в общее ритмическое целое, в к-ром и находит свою завершенность.

Ритмическая, звуковая и интонационно-синтаксическая организация и создают в целом такое своеобразное явление языка, как стихотворная речь. Встает вопрос о ее художественном значении, ее эстетической значимости, о смысле обращения писателя к стиху для передачи образной картины мира. На этот вопрос даются самые различные ответы (см., напр.: Chatman, A theory of meter Hague, 1964, гл. The function of meter): от признания самостоятельной художественной ценности стихотворной формы, как таковой, вызывающей эстетическое чувство самим своим звучанием, до стремления каждый ее элемент рассматривать как изобразительное средство, непосредственно передающее особенности тех или иных явлений, о к-рых говорит поэт, напр. звукоподражание. Вряд ли и то и другое правомерно: стихотворная форма связана в конечном счете с живой речью, со звучащим словом и не может быть понята вне его основных свойств. Видимо, связь стиха с содержанием художественного произведения надо искать в том же направлении, в каком связана с содержанием сама живая речь во всей полноте ее особенностей, передающая состояние говорящего не только значениями слов, но и характером их произнесения. Эта индивидуальная тональность речи проявляется в паузах, в темпе и тембре, в эмоциональной окраске слова, к-рые вытекают из состояния говорящего (действующих лиц или повествователя), его отношения к тому, о чем он говорит, и т. д. В этом смысле стих связан с содержанием художественного произведения через речь говорящего, а не непосредственно изображая те или иные явления действительности или вызывая те или иные эстетические чувства своим непосредственным звучанием. Вместе с тем именно то, что в нем как бы сосредоточены в ритме, в звуке, в интонации черты выразительности речи, самое обращение поэта к стиху уже является своего рода сигналом, настраивающим воспринимающих его на то, что явления, о к-рых говорится в стихе, заслуживают особого интереса, особого эмоционального к ним отношения. В приведенном выше примере («Лаборант Пигасов...») прозаический текст говорит о мелком, обыденном факте, о к-ром и сообщается обыденной речью, стихотворный же текст меняет самое отношение наше к слову и тем самым к факту: он произносится с известной значительностью, в нем выделяются эмоциональные паузы, подчеркиваются ударения, интонация становится разнообразнее, мы как бы ждем, что узнаем о Пигасове нечто интересное для нас, и те же самые слова начинают звучать по-другому, в стихотворном ключе. Понятно, что в зависимости от особенностей языка, жанра, стиля писателя, самого содержания произведения и т. д. эти

связи стиха и текста все время видоизменяются, приобретают различные мотивировки, к-рые могут быть поняты лишь в процессе анализа конкретного произведения.

Общая характеристика стихосложения может установить лишь основные черты стихотворной речи, обрисовать ее историческое развитие, отметить связи между различными сторонами стиха и определить методику анализа стихотворной речи в ее сложной связи с содержанием произведения в целом. А самый анализ всегда предполагает понимание тех конкретных мотивировок стиха, к-рые определяются данным произведением и вызывают к жизни те конкретные оттенки звучания стихотворной речи, к-рые придают ей индивидуальный характер именно в связи с данным содержанием. Историческое развитие стиха в силу этого тесно связано с общим развитием лит-ры. Так, в русском стихе народное С. по мере развития письменности в значительной мере вытесняется силлабическим в 17 в., на смену силлабическому в 30-х гг. 18 в. приходит обоснованное Тредиаковским и Ломоносовым силлабо-тоническое С., усвоившее терминологию античного стиха (с условной заменой понятия долгого слога ударным, а краткого — безударным). С этого времени широко развивается русская стихотворная культура, разрабатывающая богатую строфику, разнообразную рифмовку. При этом живое звучание стиха, опиравшегося на словесный состав русского языка, было значительно богаче и многообразнее теоретической схемы двусложных (ямб и хорей) и трехсложных размеров (дактиль, амфибрахий и анапест), поскольку пропуски ударений или включение ударений, не предусмотренных теоретической схемой, создают все новые и новые вариации того или иного ритма, придающие стихотворению неповторимое индивидуальное звучание. На фоне строгой симметричности силлабо-тоники каждое видоизменение строки особенно заметно, придает ей особый выразительный оттенок. Строка «Пора, пора! Рога трубят» (А. Пушкин) отличается от строки «Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст» (М. Цветаева), в к-рой лишние ударения, односложные слова, обилие пауз, казалось бы, ту же ритмическую схему ямба (четырехстопного) реализуют в совсем иной звуковой структуре, а строки «Остолбеневши, как бревно, Оставшееся от аллеи» (М. Цветаева), оставаясь по схеме тем же четырехстопным ямбом, дают уже иные формы: ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — и ∪ — ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —∪, и т. д. Повторение строк, однородных по строению, или, наоборот, сочетание контрастных (малоударных и многоударных), различное размещение междусловесных и междустрочных пауз, синтаксическое строение строки, могущей состоять из двух и более фраз («Где капли слез? Их нет. Их нет». — А. Пушкин) или, наоборот, входить в сложную многострочную фразу, и т. д. — все это определяет практически безграничное многообразие ритмики силлабо-тоники, внутри к-рой намечаются также частные системы: *вольный стих* (см.) и *белый стих* (см.). Нек-рые исследователи (Б. Эйхенбаум, С. Бонди, В. Холшевников) разграничивают два типа силлабо-тонического стиха (говорной стих и напевный стих), однако точного определения их пока не дано. Возможно, что и нет оснований выделять их особо, поскольку здесь речь идет скорее о декламационном толковании стиха, благодаря чему один и тот же текст может быть отнесен различными исполнителями и к говорному и к напевному стиху и строго стиховедческого их разграничения не найдено.

Силлабо-тоника не исчерпывает, однако, ритмообразующих возможностей русского языка. В 18 в. наметился еще вид русского стиха — акцентный, или тонический, развившийся широко в 20 в. у Блока (в форме *дольника,* см.) и у Маяковского (строго тонический стих). Отказываясь от симметричности в расположении ударных и безударных слогов и располагая их в строке более свободно, тонический стих

создает новые по звучанию ритмические формы, не исключающие силлабо-тонику и часто с ней сочетающиеся, но вместе с тем существенно обогащающие возможности ритмики русского языка.

В особенности далек от внутренней симметричности строк свободный стих, опирающийся на интонационно-синтаксическую их однородность.

Т. о., ритмообразующие возможности языка чрезвычайно широки и в зависимости от конкретного характера развития художественно-словесного творчества выступают в процессе исторического развития в самых различных формах, в зависимости от тех мотивировок, к-рые в конечном счете их определяют в творчестве того или иного писателя или литературного течения в целом. Наличие в стихотворной речи однородных звуковых элементов, повторяющихся в большом количестве произведений, дает основания для определения закономерностей, управляющих развитием стиха, путем статистических подсчетов. В свое время такие подсчеты делал уже В. Тредиаковский. В последнее время в работах А. Колмогорова и других показана возможность широкого применения в такого рода изучении стиха теории вероятности (это в свое время начал еще делать Б. Томашевский). Вероятностно-статистическое изучение стиха в особенности существенно для понимания соотношения стиха и ритмообразующих возможностей языка, встречаемости слов различного слогового строения (при учете полного стиля произношения слова в стихе и неполного в других стилях), исторической смены стиховых форм, их развития и пр.

Однако то обстоятельство, что те или иные элементы стиха тесно связаны со значениями слов, с интонацией, т. е. имеют конкретные эмоционально-смысловые мотивировки, вносит в математическое изучение стиха существенные ограничения, так как выбор и встречаемость тех или иных форм будут проистекать уже из внеязыковых факторов, к-рые не всегда могут быть доступны математическому анализу. Так. в строках «Свети мне... свет лампады в глубокой тишине ночной», казалось бы, легко восстановить пропущенное слово и определить вероятность такой замены, поскольку речь может идти о двусложном слове с ударением на первом слоге. Однако здесь, во-первых, необходимо учесть общий смысловой характер стихотворения: религиозного или антирелигиозного, сатирического или медитативного и т. п. Поэтому самый гипотетический отбор слова может идти лишь в пределах определенного эмоционального ряда (в первом случае — положительного: «чудный», «дивный», «милый», «тайный» и т. п.; во втором случае — негативного: «ложный», «жалкий» и т. п.). Но отбор тут уже будет осложнен, так как решать будет не слоговой состав слова (к-рый может быть легко вычислен, если известны числовые соотношения слогового состава слов в русском языке), а его эмоционально-смысловая окраска, к-рая может привести вообще к отказу от двусложного слова и замене его трехсложным («свети, фальшивый свет лампады») или четырехсложным («и лицемерный свет лампады мне светит в тишине ночной»), что приведет к изменению и второй строки и т. д. Т. о., каждый элемент стихотворной речи не может быть столь строго изолирован от другого, чтобы его вероятностно-статистическое определение могло быть в полной мере обосновано. Здесь, очевидно, необходимо в дальнейшем комплексное изучение стихотворной речи, к-рое определит наиболее продуктивные формы взаимодействия теории лит-ры, теории стиха, языковедения и математики.

Лит.: Эйхенбаум Б. М., Мелодика русского лирического стиха, П., 1922; Жирмунский В. М., Введение в метрику. Теория стиха, Л., 1925; его же, Рифма. Ее история и теория, П., 1923; Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, М., 1933; его же, Библиография работ по стихосложению (1933—1935), «Литературный критик», 1936, № 8—9; его же, Исследования в области русского народного стихосложения, М., 1952; Тарановски К.,

Русски дводелни ритмови, т. 1—2, Београд, 1953; Тимофеев Л. И., Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958; его же, Советская лит-ра. Метод. Стиль. Поэтика, М., 1964, с. 295—348; Томашевский Б. В., Стилистика и стихосложение, Л., 1959; его же, Стих и язык, М., 1959; Шенгели Г., Техника стиха, М., 1960; Холшевников В. Е., Основы стиховедения. Русское стихосложение, 2 изд., Л., 1972; Колмогоров А., К изучению ритмики Маяковского, «Вопр. языкознания», 1963, № 4; Тодоров Л., Работа над стихом в школе, М., 1965; Тынянов Ю. Н., Проблемы стихотворного языка, М., 1965; Гиршман М., Стихотворная речь, в кн.: Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении, т. 3, М., 1965; Карпов А. С., Стих и время. Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х гг., М., 1966; Руднев П. А., О нек-рых проблемах современного советского стиховедения, в кн.: Вопросы романо-германского языкознания, 1966 (Уч., зап. Коломенского пед. ин-та, библиогр.).

Л. Тимофеев.

СТИХОТВОРЕ́НИЕ (от греч. stíchos — ряд, порядок) — лирическое или лиро-эпическое произведение, организованное по законам стихотворной речи, присущим лит-ре в данный исторический период. Изображает обычно человеческое переживание, вызванное теми или иными жизненными обстоятельствами. Делится на графически выделенные (в письменной лит-ре) строки, подчеркивающие или выявляющие его ритмическое строение.

Объем С. колеблется в весьма значительных размерах — от двух до нескольких сот строк (как исключение встречаются однострочные С.). Имеются формы, строго ограничивающие размер произведения (напр., четырнадцатистрочный сонет и т. д.). Приводим в качестве примера двустрочного С. элегический дистих А. Пушкина «На перевод Илиады»:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой.

А. Жовтис.

СТИХОТВОРЕ́НИЕ В ПРО́ЗЕ — небольшое прозаическое произведение лирического характера. В С. в п., как правило, преобладает не повествовательный, а субъективно-оценочный момент, большое значение приобретает эмоциональная окраска речи и, соответственно этому, ритмико-интонационная структура. От собственно стихотворения С. в п. отличается тем, что звуковая организация его не выдерживается как система (хотя и приобретает определенное художественное значение), а текст графически представлен как проза. Отдельные части произведений, относимых к С. в п., обнаруживают в большинстве случаев различные признаки фонетической упорядоченности (Е. Поливанов), напр. «Стихотворения в прозе» Тургенева, «Поэмы в прозе» Бодлера, «Стихотворения в прозе» Эдгара По. Указанными выше свойствами обладают иногда лирические отступления в крупных прозаических произведениях (см. в «Страшной мести» Гоголя, в прозе современных русских писателей К. Паустовского, О. Берггольц, в «Кола Брюньоне» Р. Роллана и др.).

Лит.: Тимофеев Л. И., Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958; Поливанов Е. П., Общий фонетический принцип всякой поэтической техники, «Вопр. языкознания», 1963, № 1; Жовтис А., Границы свободного стиха, «Вопр. лит-ры», 1966, № 5; Жирмунский В. М., О ритмической прозе, «Русская лит-ра», 1966, № 4; Озеров Л. А., «Стихотворения в прозе» Тургенева, в сб.: Мастерство русских классиков, М., 1969.

Л. Тимофеев.

СТОПА́ — в античной метрике повторяющаяся группа слогов, состоящая из одного долгого и одного или нескольких кратких. Долгий слог является сильной частью С. и называется арсисом; краткие слоги составляют ее слабую часть, называемую тезисом. В русском силлабо-тоническом стихе С. называется группа слогов, состоящая из одного ударного и одного или нескольких безударных, повторение к-рых определяет размер стиха. По количеству слогов С. делится на дву-, трех- и четырехсложные. Различаются двусложные С.: хореическая, где ударный слог предшествует безударному, и ямбическая, где ударный слог следует за безударным; трехсложные С.: дактилическая, где ударным является первый из трех слогов, амфибрахическая, где ударным

является второй из трех слогов, и анапестическая, где ударным является третий слог; четырехсложные — пеоны, различающиеся в зависимости от того, на какой из четырех слогов падает ударение (напр., в пеоне первом ударение приходится на первый слог), и др. Наиболее употребительными в русском стихе являются С. дву- и трехсложные. Не являясь (вопреки распространенному взгляду) основной ритмической единицей стиха, С. сохраняет значение при анализе внутристрочного построения стиха и служит определению ритмического своеобразия силлабо-тоники.

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

А. Карпов.

СТРОФА́ (от греч. strophḗ — поворот) — сочетание стихов, объединенных общий рифмовкой и представляющих ритмико-синтаксическое целое, резко отделенное от смежных стихосочетаний большой паузой, завершением рифменного ряда и иными признаками. Термин «С.» возник в древнегреческой трагедии и означал отрезок певшегося текста, исполняемый между двумя поворотами в торжественном шествии хора.

Часто под С. понимают только схему рифм и только повторяющуюся во всех С. произведения. Оба ограничения неправомерны. Безосновательно отрицать строфичность различных С., напр. а б а б + в г г в + + д д е е; здесь несомненно налицо строфы, хотя и различные. Такое произведение разнострофично (у А. С. Пушкина — «Что в имени тебе моем?», «Д. В. Давыдову»). Если в произведении каждая С. подчинена одной и той же схеме рифмовки, оно равнострофично («Евгений Онегин», «Я помню чудное мгновенье»). Астрофичны произведения, в к-рых границы между группами стихов не подчинены к.-л. системе («Полтава», «Медный всадник»).

Минимальная С. — двустишие. Максимальный объем С. исследователи объявляли произвольно — двенадцать, четырнадцать, восемнадцать стихов. Абсолютной границы не существует и, напр., сложный рисунок онегинской С. из четырнадцати стихов воспринимается отчетливо. Но крупные С. дополнительно членятся внутри (напр., онегинскую С. составляют три четверостишия и заключительное двустишие). Абсолютно преобладают С. замкнутые, в к-рых цепочка рифм завершена с концом С., но разработаны и «бесконечные» С., связанные переходящей рифмой, особенно в западноевропейской поэзии 12—14 вв., — *терцины* (см.), сложные С. трубадуров. Формы С. в метрическом стихосложении различались чередованием стихов разного количества стоп (*алкеева С., сапфическая С.* и др.). В силлабике и силлабо-тонике этот признак также образует устойчивые С., напр. во французской поэзии 18—19 вв. С., сочетающей двенадцатисложник и восьмисложник, в русской поэзии аналогична ямбическая С. из четных шестистопных стихов и нечетных четырехстопных (неоднократна у Пушкина, напр. «На холмах Грузии»). Но так как равностопность почти полностью возобладала над разностопностью, то главным различительным признаком С., кроме количества стихов, стала схема рифмовки. Так выделились *терцины, секстины, октава, сицилиана, нона, спенсерова* С., *онегинская* С. и мн. др. В четверостишии различают рифмовку перекрестную — а б а б, смежную — а а б б (четверостишие не распадается на двустишия, если поддержано схемой клаузул, напр. мужских и женских — ж ж м м — ж ж м м), опоясывающую — а б б а. Исторически возможны связи между определенными видами С. и стихотворным размером (напр., александрийский стих в двустишии французского двенадцатисложника или русского шестистопного ямба), жанром (десятистишная С. оды). В античной и средневековой поэзии формы С. были «собственностью» создавшего их. Позже они стали общим достоянием, но редкая форма С. величайшего произведения при употреблении заимствующим вызывает ассоциацию с подлинником (терцины — с «Божественной комедией», онегинская С. — с «Евгением Онеги-

ным»). Ошибочно сводить С. к схеме рифмовки. Прежде всего С. — единство ритмической и интонационно-синтаксической линий.

О силе ритмического течения С. можно судить по такому примеру: в четверостишиях четырехстопного ямба лирики Пушкина среди всех начальных строк полнометрические (четырехударные) составляют тридцать шесть процентов, а из всех заключительных — только шестнадцать процентов; напротив, двухударные соответственно составляют шесть процентов и одиннадцать процентов. Несомненна прямая зависимость ритмического рисунка стиха от места в С. Та же тенденция убывания ударений от первой до четвертой строки налицо в четверостишиях Маяковского.

Интонационно-синтаксическое течение С. властно диктует и границу предложения, и размещение его частей. Почти никогда предложение не переходит из одной С. в другую; на этом фоне редкие случаи рассчитанного межстрофичного переноса служат сильным выразительным средством. Единство рифмовой схемы, ритмического течения и течения интонационно-синтаксического, образуя С., не означает их тождества. Напротив, мастер стиха умело пользуется как совпадениями этих линий (напр., параллелизм), так и их контрастами (напр., перенос).

Лит.: Штокмар М. П., Библиография работ по стихосложению, М., 1933; Ярхо Б. И., Лапшина Н. В., Романович И. К., Метрический справочник к стихотворениям Пушкина, М., 1934; Томашевский Б. М., Строфика Пушкина, в его кн.: Стих и язык, М., 1959; Шенгели Г. А., Техника стиха, М., 1960; Никонов В. А., Строфика, в сб.: Изучение стихосложения в школе, М., 1960.

В. Никонов.

СТРО́ФИКА — 1) учение о *строфе* (см.), один из наименее разработанных разделов стиховедения. Накопив огромный материал, С. вплоть до 20 в. оставалась описательной, только регистрируя внешнюю сторону строф, или догматической, предписывая определенные готовые формы. Только за последние десятилетия стали исследовать внутреннюю структуру строфы как ритмико-синтаксическое целое (а не только внешне, как схему рифмовки) и поставили проблемы связи строфы с жанром и стихотворным размером. 2) Совокупность строфического строения произведений того или иного поэта, напр. строфика Пушкина.

См. ст. *Строфа.*

В. Никонов.

СТРУКТУРАЛИ́ЗМ (от лат. structura — строение) — направление в современной лингвистике; в последнее время делаются попытки перенести принципы этого направления в науку о лит-ре. Структурная лингвистика, основоположниками к-рой являются И. А. Бодуэн де Куртенэ (1845—1929) и Ф. Соссюр (1857—1913), поставила задачу научно точного (в конечном счете — математически точного) анализа языка. Исходный пункт этого направления лингвистики — понятие о структуре языка. В самом общем виде структура представляет собой внутренние отношения и связи, лежащие в основе языка и определяющие характер непосредственно воспринимаемой нами субстанции, «материи» языка — системы звуков и значений. Эти внутренние соотношения и составляют предмет структурной лингвистики. Она отвлекается от звуков, слов и грамматических форм, как таковых, и исследует постоянно действующие законы, реализующиеся в материи языка (точно так же, напр., физика отвлекается от определенных материальных тел и изучает их взаимные отношения и функции — массу, скорость, энергию, тяготение, теплоту и т. п.). Структурная лингвистика добилась значительных успехов на пути выработки точных методов исследования языка; особенно интенсивно развивается С. с тех пор, как он взял на вооружение методы семиотики (см. ниже). Однако ряд языковедов (в их числе даже нек-рые представители С.) утверждали, что возможности структурной лингвистики имеют весьма ограниченный характер. Речь идет о том, что научная точность в С. достигается за счет резкого суже-

ния рамок исследования (предметом анализа оказываются только внешние, формальные пласты языка — прежде всего его техническая сторона) и за счет того, что язык берется в его статике, в его завершенных, застывших проявлениях. Эта ограниченность С. особенно очевидно обнаруживается при попытках применить структурные методы к изучению иск-ва слова. Правда, до сих пор появились только самые первые экспериментальные работы этого рода: большинство работ по вопросам структурной поэтики представляет собой декларации общего характера. Тем не менее уже можно судить о принципах и перспективах развивающегося направления.

Прежде всего следует подчеркнуть, что структурная поэтика, в сущности, не дает новой методологии исследования иск-ва слова, ибо основные свои положения (и, в частности, само понимание природы иск-ва слова) она заимствует у ряда ученых нач. 20-х гг., связанных с Обществом изучения поэтического языка («ОПОЯЗ») и Московским лингвистическим кружком. Определенной новизной отличается только методика анализа, опирающаяся на теорию вероятностей, нек-рые понятия кибернетики, теории информации и семиотики.

Между тем давно уже была раскрыта теоретическая несостоятельность концепции ОПОЯЗа и близких ему течений. Г. О. Винокур еще в середине 20-х гг. писал, что в этой концепции иск-во слова предстает «как некая «обработка» матерьяла (словесного) с помощью художественных, стилевых «приемов», к-рые и превращают этот бесформенный матерьял в «форму». Совершенно очевидно, однако, что пока мы говорим лишь о «матерьяле» и его «обработке», мы не выходим за пределы круга вопросов поэтической техники, технологии поэтического письма и нимало еще не приближаемся к самому поэтическому слову. Мы не выходим за пределы того, что в структуре слова является в смысле поэтическом внешним, всего того, на чем поэтическая функция слова лишь вырастает, как на своем внешнем и естественном основании». Поэтому принципы структурной лингвистики не могут быть перенесены в поэтику, хотя именно это стремятся сделать представители нового течения. Но дело не только в этом. Сами принципы С. имеют, как уже говорилось, сугубо ограниченный характер, охватывают лишь техническую сторону языка. А подобный подход к художественной речи оказывается бесперспективным и не затрагивает художественное произведение как целое.

Это в еще большей степени относится к семиотике — науке о сигнальных системах (иногда семиотику определяют как науку о знаковых системах, но это неправомерно), к-рую стремятся также взять на вооружение представители структурной поэтики. Семиотика изучает проблему сигнальности вообще, она способна отвлечься от данной, особенной системы сигналов. Отсюда делается вывод, что с помощью семиотики (а это точная наука, тяготеющая к математическому выражению) можно исследовать и язык, и поэзию, и иск-во, ибо последние в известном смысле предстают как системы сигналов. Однако внешняя сигнальная сторона литературного произведения еще не является собственно художественным феноменом. Наконец, структурная поэтика стремится использовать понятия теории информации и науки об управлении — кибернетики. Но эти понятия (как, напр., понятие обратной связи), глубоко схватывающие природу многообразных автоматических устройств, оказываются явно слишком грубыми и примитивными в применении к иск-ву. Следует отметить также, что соединение понятий С., семиотики, теории информации, кибернетики при попытках создать структурную поэтику подчас приводит к хаотическим, сумбурным и крайне вульгарным теоретическим построениям (это прежде всего характерно для популярных книжек на тему «Поэзия и кибернетика»).

В сфере структурной поэтики вообще соседствуют очень разнородные яв-

ления. Помимо убежденных поборников новой науки, призванной заменить традиционную поэтику (Вяч. Иванов, В. Н. Топоров), есть исследователи, к-рые считают, что структурная поэтика является побочным средством: она должна прежде всего статистическим путем проверять и уточнять выводы традиционной поэтики (А. Н. Колмогоров). При этом ставится основной вопрос: поддается ли иск-во формализации, т. е. разложению произведений на простейшие элементы и связи, повторяющиеся в целом ряде произведений. А. Н. Колмогоров не раз признавал, что наиболее существенные стороны иск-ва вообще нельзя формализовать. Другие сторонники нового течения оспаривают это положение.

Оценивая общие перспективы нового направления, следует сказать, что пока никак не доказана его жизнеспособность и плодотворность. Правда, нек-рые статистические эксперименты, произведенные сторонниками структурной поэтики, имеют свое значение, но в этом как раз нет ничего принципиально нового, ибо в той или иной форме подсчеты использовались в поэтике очень давно, даже на заре ее развития (напр., при определении размера стихотворений). В современных условиях эти подсчеты только усложнены и отличаются большей точностью. Но так или иначе они носят пока весьма частный характер и не могут быть оценены как новая ступень в развитии поэтики. Что же касается о б щ е т е о р е т и ч е с к о й (методологической) основы структурной поэтики, то она предстает как крайне шаткая и не открывает серьезных перспектив для науки о лит-ре.

Лит.: Структурно-типологические исследования. Сб. ст., М., 1962; Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. Тезисы докладов, М., 1962; Е р м и л о в а Е., Поэзия и математика, «Вопр. лит-ры», 1962, № 3; Возможное и невозможное в кибернетике. Сб. ст., под ред. А. Берга и Э. Кольмана, М., 1963; П а л и е в с к и й П., О структурализме в лит-ведении, «Знамя», 1963, № 12; Слово и образ. Сб. ст., М., 1964; Л о т м а н Ю. М., Лекции по структуральной поэтике, в. 1, Тарту, 1964; Р е в з и н И., О целях структурного изучения художественного творчества, «Вопр. лит-ры», 1965, № 6; К о ж и н о в В., Возможна ли структурная поэтика?, «Вопр. лит-ры», 1965, № 6; Б а р а б а ш Ю., Алгебра и гармония, «Знамя», 1971, № 4—5; Т и м о ф е е в Л. И., Художественный прогресс, «Новый мир», 1971, № 5.

В. Кожинов.

СТЫК — звуковой или словесный повтор в конце стихотворной строки и в начале следующей (в прозе — фразы или части ее):

... была жара,
жара плыла...
(В. М а я к о в с к и й)

С. широко распространен в русских народных песнях и былинах:

А я бы Алешу копьем заколол,
Копьем заколол и огнем спалил.

С. по существу представляет собой соединение *эпифоры* (см.) и *анафоры* (см.), его и называли эпанафорой.

А. Богданов.

СТЯЖЕ́НИЕ — произношение двух слоговых гласных в один слог. Возможны различные варианты: пропуск первой из двух гласных, из к-рых одной заканчиваются, а другой начинаются два смежных слова (слога); слитное произношение двух смежных гласных внутри слова как дифтонга; слитное произношение двух гласных с изменением их качества. Примеры:

Ах! боже мой! что станет говорить
Княгиня Марья Алексевна.
(А. Г р и б о е д о в)

Мильоны—вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы.
(А. Б л о к)

С. в античном стихе выступало как сокращение одной гласной при столкновении двух гласных, принадлежащих двум смежным словам (гиатус). Явление это называется э л и з и е й. С. характерно и для метрического, и для народного стихосложения.

Л. Юдкевич.

СХО́ЛИЯ — см. *Глосса.*

СЦЕНА́РИЙ — см. *Киносценарий, Сценарий телевизионный.*

СЦЕНИЧНОСТЬ — специфика драматургического произведения, связана с тем, что оно, в отличие от других родов лит-ры, как правило, предназначается для постановки на сцене. Произведение драматурга лежит в основе синтетического иск-ва театра, включающего такие компоненты, как режиссура, актерское исполнение, работа художника, подчас композитора, световые и шумовые эффекты и т. п. При таком понимании сценичности ее лишены пьесы, предназначенные их авторами лишь для чтения и основанные поэтому на иных, более повествовательных, эпических или (у романтиков) лирических принципах поэтики (Lesedrama, Buchdrama). Драмами для чтения являются, напр., «Манфред» Байрона, «Кесарь и Галилеянин» Ибсена.

В более узком понимании С. — это пригодность для сцены, для театрального представления. Напр., сценичная внешность актера (наличие свойств, в к-рых отчетливо выявляется театральная, зрелищная природа иск-ва сцены — яркость, выразительность формы, пластичность и т. п.), сценичная мизансцена, сценичная декорация.

На этом основывается и понятие сценичности пьесы. Отнюдь не игнорируя такие факторы, как острота, напряженность интриги, С. пьесы опирается прежде всего на умение драматурга свежо, по-своему передать мысли и чувства своих героев, отражающие важные проблемы той или иной эпохи.

В. Диев.

СЦЕНАРИЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ. Первоосновой телевизионного произведения является сценарий — особый род публицистики и лит-ры, композиционный строй к-рого подчинен закономерностям драматургии и кино, с одной стороны, и специфике телевизионного иск-ва — с другой.

Поскольку телевидение — зрелище, в основе к-рого всегда лежит внешне выраженное действие, постольку основным в сценарии является описание движения — жизненных явлений, поступков, в чем и раскрываются идея, тема, сюжет произведения, выявляются характеры героев.

Все это присуще и литературной прозе. Но в ней (особенно в произведении эпическом) огромна, порой решающа роль авторской оценки описываемых явлений. К тому же литератор-прозаик, опираясь на активную ассоциативность читательского восприятия, строит повествование на недосказанностях, отбирая наиболее яркие, самые характерные черты, поступки, реплики. Остальное «достраивает» воображение читателя. Экранный образ предстает перед зрителем в зрелищной конкретности: он «достроен» авторами без участия зрителя. В сценарии поэтому описательные элементы — наиболее полная, детально разрабатываемая каждым драматургом часть экранного письма.

Сценарий — с л о в е с н о - л о г и ч е с к и й эквивалент будущего экранного зрелища (либо документального, предполагающего воссоздание реальных фактов, либо сочиненного, т. н. игрового, воплощаемого актерами).

Специфика телевидения, заключающаяся прежде всего в способности воспроизводить явления как непосредственно протекающий перед зрителем жизненный процесс («эффект присутствия»), а также в его лирической природе, обусловливает своеобразие теледраматургии. Так, «прямое» телевидение, прежде всего документальные его формы, не требует для своего осуществления детально написанного сценария. «Живая жизнь в чуде телевидения» (С. Э й з е н ш т е й н) не поддается детализированному авторскому описанию.

Здесь следует, т. о., говорить не о сценарии, а о сценарном плане — эскизном, пунктирном наброске, определяющем цель передачи, тему и объект, а также изобразительно-выразительные и технические ее средства. Наиболее перспективен сценарий, намечающий ситуации, обстоятельства, в к-рые будут поставлены участники передачи. Такая форма «прямого» телевидения и целеустремленна (в отличие от «жизни врасплох»), и импровиза-

ционна, т. к. реакция человека, попадающего в предлагаемые автором сценарного замысла обстоятельства, вполне свободна (один из убедительных тому примеров — передачи-соревнования «КВН»).

Однако телевизионная публицистика (за исключением фиксации или непосредственной трансляции события) и в еще большей степени формы художественные предполагают обязательное предварительное написание сценария, к-рый становится основой коллективного труда, соединяющего творчество режиссера, оператора, звукорежиссера, художника, музыкального оформителя и многих еще других, ведущих литературный замысел, выраженный в каждом сценарии, к экранному воплощению.

Особенная природа телевидения, возможность непосредственного общения с аудиторией обусловливают возникновение таких драматургических форм, как лирическая драма, лирическая комедия. При этом в развитии экранного действия участвует наряду с актерами сам автор сценария, — в качестве посредника и комментатора он как бы соединяет, примиряет условное с безусловным (напр., лирическая комедия абхазского писателя Г. Гулиа «Если бы вы только знали»).

Работа над сценарием, как правило, состоит из следующих этапов: сюжетная заявка (или либретто), где лаконично излагается фабула, кратко сообщается идея и тема, а также предлагаются выразительные средства; литературный сценарий — максимально полное, логически последовательное, сюжетно завершенное описание будущего экранного произведения; режиссерский (рабочий) сценарий — четкий поэпизодный и пообъектный план, предусматривающий все изобразительно-выразительные компоненты (монтаж, продолжительность и крупность планов, точки и ракурсы камер, музыкальное и шумовое оформление и т. п.) и организующий творческое производство. В основе лежит авторский замысел, первоначально выражаемый в слове, или в эскизной форме сценарного плана, или в завершенном литературном сценарии.

Лит.: Габрилович Е., Об описательных элементах в киносценарии, в сб.: Вопросы кинодраматургии, в. 2, М., 1956; Довженко А., Слово в сценарии художественного фильма, Собр. соч., т. 4, М., 1969; Клер Р., Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 г., пер. с франц., вступ. ст. С. Юткевича, М., 1958; Лоусон Дж. Г., Теория и практика создания пьесы и киносценария, пер. с англ., М., 1960; Вайсфельд И., Мастерство кинодраматурга, М., 1961; Борецкий Р., Информационные жанры телевидения, М., 1961; Никифоров А., Очерк в кино, М., 1962; Шкловский В., Телевидение — это участие в дальнем действии, в его кн.: За сорок лет, М., 1965; Филд Ст., Как писать для радио и телевидения, пер. с англ., М., 1963 (Научно-методический отдел Госкомитета Совета Министров СССР по радиовещанию и телевидению); Ромм М., О кино и о хорошей лит-ре, в его кн.: Беседы о кино, М., 1964; Борецкий Р. А. и Юровский А. Я., Основы телевизионной журналистики, М., 1966 (гл. Телевизионный сценарий).

Р. Борецкий.

СЧИТА́ЛКА (или счет, пересчет, сосчиталочки, гадалки и ворожитки) — рифмованный стишок, состоящий в большинстве случаев из придуманных слов со строгим соблюдением ритма. С помощью С. играющие дети распределяют роли и устанавливают очередность для начала игры. У С. есть свои особенности: в основе С. лежит счет.

С. состоит из зачина, хода и выхода, или концовки:

Раз, два, три, четыре,
Жили мошки на квартире. } зачин

К ним повадился сам друг
Крестовик — большой паук.
Пять, шесть, семь, восемь,
Паука мы спросим: } ход

«Ты, обжора, не ходи».
Ну-ка, Мишенька, води. } выход или концовка

С. может оканчиваться к.-н. находящимся под сильным ударением и ритмически выделенным словом:

Шулды-булды,
Пузырь лоп.

Причудливое, неповторимое сочетание в С. ритмов и звуков привлекло внимание поэтов и композиторов.

В. Брюсов написал в подражание С. несколько стихотворений, композитор А. Гречанинов написал музыку к ним. С. Маршак переводил С. других народов. Многие С. остаются любимой игрой детей (С. о зайце белом, к-рый драл лыки; о свинье, что брела по бору и ела лебеду; о кукушке, к-рая шла мимо сети; «шаты-баты, шли солдаты» и др.).

Лит.: Виноградов Г. С., Русский детский фольклор, кн. 1, Иркутск, 1930; Аникин В. П., Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор, М., 1957.

А. Головенченко.

СЮЖЕ́Т (от франц. sujet — предмет, содержание) — система событий, составляющая содержание действия литературного произведения, шире — история характера (М. Горький), показанная в конкретной системе событий.

Гоголь, видя в сюжете совокупность жизненных событий, писал Жуковскому о «Мертвых душах»: «Какой огромный, какой оригинальный сюжет!.. Вся Русь явится в нем» (Полн. собр. соч., т. XI, 1952, с. 74). Проблема С. занимала исследователей лит-ры, начиная с Аристотеля. Ей отдали свое внимание Гегель, компаративисты (А. Н. Веселовский), психологисты (Потебня), формалисты и т. д. Во многом дискуссионной она остается в советском лит-ведении. Нек-рые авторы включают в него и *фабулу* (см.), нек-рые строго их разграничивают. Иногда С. трактуется как основная схема событий (в отличие от их конкретного развития — фабулы), иногда — как их последовательное развитие.

Большое распространение получило понимание С. как «одной из форм композиции» (Л. И. Тимофеев, Основы теории лит-ры, М., 1971, с. 164, 169). Важно иметь в виду прежде всего содержательность С., отражение в нем конфликтов самой жизни, освещенных мировоззрением писателя. В. Шкловский рассматривает С. как «средство познания действительности» («Заметки о прозе русских классиков», М., 1955, с. 102); в трактовке Е. Добина С. — «концепция действительности» («Жизненный материал и художественный сюжет», 1958, с. 147).

А. М. Горький определил С. как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа» (Собр. соч., т. 27, М., 1953, с. 215). В сюжетике художественных произведений отражаются внутренние противоречия, составляющие основу развития действительности. Опираясь на традицию критиков — революционных демократов, было бы правильнее определять С. как отобранное в процессе изучения жизни, осознанное и воплощенное в художественном произведении событие (или систему событий), в к-ром раскрываются конфликт и характеры в определенных условиях социальной среды. Иначе сказать, С. как событие, отражая реальную действительность, включает в себя, кроме конфликта, образы и обстоятельства. Ф. В. Гладков справедливо писал, что, «строго говоря, нет бессюжетных художественных книг, но одна книга сюжетно спокойна, в ней нет интриги, ловко завязанных узлов, это хроника жизни одного лица или целой группы людей; другая книга с волнующим сюжетом: это романы приключенческие, романы тайн, детективные, уголовные. Из книг со спокойным С. (хроника) можно назвать «Детство, отрочество и юность» Л. Толстого и «Семейная хроника» С. Аксакова, а из сюжетно острых, со сложной, запутанной интригой — романы А. Дюма, Достоевского и др. Разные бывают градации сюжетности» («Мой творческий опыт рабочему автору», 1934, с. 28).

С. художественного произведения несет в себе ту или иную степень обобщения. Еще Аристотель говорил, что «задача поэта говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно, о возможном по вероятности или по необходимости» («Об иск-ве поэзии», М., 1957, с. 67). А. П. Чехов, отвечая на просьбу Ф. Батюшкова о присылке из-за границы интернационального рассказа на местном материале, заме-

тил: «Такой рассказ я могу написать только в России по воспоминаниям... Мне нужно, чтобы память моя процедила С. и чтобы на ней, как на фильтре, осталось только то, что важно или типично» («Русские писатели о лит-ре», т. 2, Л., 1939, с. 473). С., разумеется, может включать и случайные ситуации, напр. покупка Чичиковым мертвых душ. Но покупка Чичиковым мертвых душ, как и путаница с переодеванием брата и сестры в комедии «Двенадцатая ночь» Шекспира, не исчерпывает С. Случайные ситуации, положения могут быть использованы, как в «Мертвых душах» Гоголя или в романах Достоевского, для обрисовки характеров глубокого и широкого обобщения. С. может оказаться и целиком случайным, теряя при этом свое познавательно-воспитательное и художественное значение.

С., как считал еще Аристотель, представляет собой целостное, завершенное событие, имеющее начало, середину и конец, иначе сказать, *экспозицию, завязку,* развитие действия, *кульминацию* и *развязку* (см.). Но характер построения, расположения, организации всех этих элементов С. относится уже к композиции. Иногда в произведении может и отсутствовать к.-л. из поименованных нами элементов, напр. экспозиция. С. социально обусловлены. Каждая эпоха и каждый писатель имеют свои С. С. могут заимствоваться, переходить из одной эпохи или страны в другую (т. н. бродячие сюжеты), в основе таких заимствований С. лежат близость общественного опыта, сходство социальных условий, тесная историко-литературная связь и т. д.

С. в своем развитии определяется и характером жанра, он сравнительно прост, однолинеен в рассказе, сложен, многолинеен в романе и тем более в эпопее. Лирика не обращается к С. либо обозначает его крайне сжато (народная песня), что нередко придает произведению в той или иной мере лиро-эпический характер.

Лит.: Веселовский А. Н., Поэтика сюжетов, в сб.: Историческая поэтика, Л., 1940; Добин Е., Жизненный материал и художественный сюжет, Л., 1958; его же, Герой. Сюжет. Деталь, М.—Л., 1964; Шкловский В., Художественная проза. Размышления и разборы, М., 1961; Виноградов В. В., Сюжет и стиль. Сравнительно-историческое исследование, М., 1963; Белецкий А. И., Избр. труды по теории лит-ры, М., 1964; Кожинов В. В., Сюжет, фабула, композиция. Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры лит-ры, М., 1964; Ревякин А. И., Проблемы изучения преподавания художественной лит-ры, М., 1972.

А. Ревякин.

Т

ТАВТОЛОГИЯ (от греч. tauto — то же самое и logos — слово) — повторение тождественных по смыслу слов («а и холост я хожу, не женат гуляю»; «плачет, слезами заливается»). Т. — разновидность *плеоназма* (см.). Т. во многих случаях усиливает эмоциональное воздействие речи, если вводится как оправданный стилистический прием, а не является результатом стилистической неряшливости.

В. Козловский.

ТАКТ — понятие, заимствованное из области музыкального ритма; в музыке тактом называется единица ритма, представляющая собой отрезок от одной сильной доли до следующей. Вводя понятие «Т.» в теорию стиха, тем самым приходят к необходимости учитывать временные отношения единиц стихотворного ритма. Понятие Т. положено в основу теории тактометрического стихосложения, или *тактовика* (см.). За единицу измерения ритма, именуемую Т., здесь принимается группа долей от одного главного ударения до следующего (А. Квятковский) или строка, выравненная с соседними по времени произнесения, а не по распределению ударения внутри нее. (И. Сельвинский). Однако русский стих — и это вытекает из свойств русского

языка — строится на учете системы распределения ударных и безударных слогов, а не длительности их. Понятие Т. является, т. о., искусственно введенным в лит-ведение.

Лит.: Никонов В., Стиховедение сегодня, «Лит. учеба», 1941, № 2; Квятковский А., Русское стихосложение, «Рус. лит-ра», 1960, № 1; Сельвинский И. Л., Студия стиха, М., 1962.

А. Карпов.

ТАКТОВИ́К — 1) стих, основанный на музыкальном счете, на такте. Организуемый чередованием выравненных по времени речевых отрезков — тактометрических периодов, Т. допускает в пределах одного такого периода использование ритмических вариаций, имеющихся в разных системах стихосложения: растяжение слогов и введение в любом месте пауз любой длительности, константные и инверсированные акценты и т. д. Мерой внутреннего единства такого стиха должны служить контрольные ряды, при установлении к-рых исходят из количественной структуры античных метров. Вставленные в контрольный ряд, стихи принимают такой, напр., вид (знаком Λ обозначены паузы, приравниваемые по длительности к одному слогу):

| Ра-азво-о | ра-а-а-ачи | вайте-есь | в ма-арше!
Сло| ве-есной не | ме-естоΛ | клязуеΛ| ΛΛΛΛ|
(В. Маяковский)

Однако тактометрические закономерности (обнаруживающиеся в расстановке растяжений, пауз и пр.) не даны объективно в стихе, а привносятся извне и потому оказываются достаточно произвольными. Стихи, относимые к тактовикам («Из газет» А. Блока, «Наш марш»,«Левый марш» В. Маяковского, «Реквием», «Синие гусары» Н. Асеева и др.), являются на поверку обычными *дольниками* (см.) или тоническими стихами. Лежащее в основе тактовой теории стремление объяснить принципы организации русского стиха исходя из временных, а не тонических соотношений делает ее несостоятельной.

2) В последнее время термин «Т.» употребляется также для обозначения одного из размеров чисто тонической системы стихосложения. Это стих, в к-ром объем безударных интервалов между схемными ударениями колеблется в диапазоне трех вариантов: 0—1—2 или (обычно) 1—2—3 слога; пропуски ударений на схемных местах редки, зато в трехсложных интервалах часты избыточные ударения на среднем слоге. Т. о., Т. занимает в тоническом стихосложении промежуточное место между более строгим *дольником* (где объем междуударных интервалов допускает лишь два варианта, 1—2 слога) и более свободным акцентным стихом (где объем междуударных интервалов практически не ограничен).

Стих такого строения встречается в народной поэзии и в ее литературных имитациях («Песни западных славян» Пушкина соответствуют схеме трехкратного Т. с небольшим количеством отступлений); сознательная разработка его в русской лирике начинается с 1900-х гг. («Ей было пятнадцать лет...», «Я был весь в пестрых лоскутьях...» Блока); в 20-х гг. он окончательно складывается в ряде стихотворений В. Луговского, И. Сельвинского, Н. Асеева и др., но широкого распространения все же не получает. Из современных поэтов чаще всего им пользуется Р. Рождественский.

Лит.: Гаспаров М., Тактовик в русском стихосложении XX в., «Вопр. языкознания», 1968, № 5.
См. также *Лит.* к ст. *Такт.*

А. Карпов.

ТАЛА́НТ — сочетание выдающихся способностей, к-рые проявляются в деятельности писателя как особенная чуткость к восприятию и яркому образному творческому воображению и воспроизведению существенного в жизни, как художественное новаторство и способность откликаться смело и своевременно на актуальные проблемы общественно-исторического развития. Предпосылкой развития Т. является природная одаренность: специальное наиболее совершенное развитие функций и возможностей высшей нервной деятельности и психики, отдельных ана-

лизаторов, взаимодействия первой и второй сигнальных систем, динамичности и переключаемости нервных процессов, высокий уровень памяти, воображения, эмоциональных реакций и т. п. Однако развитие этих предпосылок и тем более их реализация зависят от социальных условий и от специальной целенаправленности биографии личности. Условиями развития и совершенствования Т. являются вместе с тем не только благоприятная общественная среда, но и упорный труд одаренного писателя, стремление жить интересами страны, народа, человечества, непрестанное расширение жизненного опыта, знаний, духовного кругозора, развитие профессионального мастерства. Критерием Т. является создание оригинальных художественных ценностей.

Богатство Т. определяет уровень развития лит-ры, степень ее движения и обновления. Выдающиеся Т. не только развивают пути, открытые гениальными художниками, деятельность к-рых знаменует совершенно новые переломные эпохи в иск-ве, но и являются предтечами гениев, инициаторами выдвижения новых тем и проблем.

Б. Мейлах.

ТАХМИ́С — пятистишие, в к-ром к каждому бейту чужой *газели* (см.) добавляют три оригинальные строки. Распространено в тюркоязычной письменной классической лит-ре, а также в таджикской и персидской поэзии. Как правило, Т. пишутся на газели великих поэтов. Напр., известны Т. узбекских поэтов Фурката и Мукими на газели Алишера Навои. Таким путем поэты более поздних поколений углубляли идеи и продолжали традиции своих предшественников. Вместе с тем Т. говорят о большом поэтическом мастерстве автора, так как по условиям Т. поэт должен придерживаться стиля, рифмы, ритма и других художественных особенностей того стихотворения, на к-рое пишется Т. Поэт может писать Т. и на свои ранее написанные газели.

В тюркоязычной письменной поэзии Т., как правило, писались на газели таких выдающихся поэтов, как Алишер Навои и Физули. В конце Т. упоминается тахаллус (поэтическое прозвание) автора и поэта, на газель к-рого сложен Т. Вот Т. классика узбекской лит-ры Фурката на газель Алишера Навои:

И день и ночь больное сердце
мечтает только об одном —
О дружбе с ней, о дружбе с этим,
весь мир украсившим цветком.
Пусть ей мудрейшие внимают, толпясь
почтительно кругом, —
Она подружит и со мною — с безумным,
жалким бедняком.
Прекрасны уст ее рубины. Тоска по ним
сжигает грудь.
Одно ищу, одно желаю: еще хоть раз
на них взглянуть,
Пока я жив, взглянуть — и только,
а там хоть вечным сном заснуть.
Пускай глаза ее — убийцы. Я смерти
не боюсь ничуть.
Что смерть, что гибель человеку,
когда он дружит с божеством?!
Пусть я живу среди развалин — богаче
многих я вдвойне.
Кирпич мне служит изголовьем,
баклажка чашей служит мне.
Я пьян и смел везде и всюду. Пьян
наяву и пьян во сне.
Когда отшельник станет кравчим, вражду
утопит он в вине.
...Фуркат, не брезгуй даже ядом,
коль друг поднес тебе его.
Пей, не боясь расстаться с жизнью.
Не жаль для друга ничего!
И если зол твой друг — не сетуй.
Ведь в этом дружбы существо.
О Навои, коль друг обидит, не отрекайся
от него.
Ведь приобрел ты эту дружбу, не отказав
ему ни в чем.

(Пер. В. Липко)

М. Хамраев.

ТВЁРДЫЕ ФО́РМЫ — строго канонизованные комбинации строфических форм. В средневековой итальянской и французской поэзии — *сонет, баллада, рондо* и мн. др., в иранской — *газель,* в японской — танка, в малайской — пантум и т. д. К Т. ф. относят строфические формы, получившие широкое и длительное распространение, часто — интернациональное (при этом нередко Т. ф. достигает расцвета не там, где возникла). Труднейшие требования Т. ф. не помешали выдающимся поэтам создавать шедевры (напр., сонеты Петрарки, Шекспира, Гельдерлина). Т. ф. широко распространены в современной поэзии многих стран Азии. В советской поэзии Т. ф. малопопулярны, кроме нек-рых национальных

литератур, где они удерживаются традиционно.

Лит.: Шишмарев В., Лирика и лирики позднего средневековья, Париж, 1911; Брюсов В., Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам, М., 1918; Шенгели Г., Твердые формы, в его кн.: Техника стиха, М., 1960.

В. Никонов.

ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ. Различие между художником и мыслителем Белинский видел в том, что один из них, ученый, мыслит силлогизмами, иначе говоря, понятиями, а мысль другого, т. е. художника, выражается в образах. Если перед художником и ученым стоит общая цель — познание мира и человека, то к этой цели они идут разными путями. Ученый открывает объективные законы, управляющие миром, и его личность не отражается в них. Поэтому биография ученого и его духовно-нравственный облик имеют значение лишь для истории науки. Напротив, проникнув в личность художника, поняв его как человека, мы глубже поймем и его произведения. Лев Толстой в статье о Мопассане писал, что, когда мы начинаем знакомиться с творчеством того или иного писателя, перед нами встают такие вопросы: «А ну-ка, что за человек? Что нового можешь сказать мне о жизни?»

В иск-ве главное — человек, не только в том смысле, что образ человека стоит в центре иск-ва, но еще и в том, что художник постигает окружающий его мир с определенной человеческой т. з., всякий раз выясняет пути и средства, ведущие человеческую личность к расцвету или же к упадку. Этот вопрос имеет одинаково решающее значение для таких столь не похожих друг на друга произведений, как «Евгений Онегин» Пушкина, «Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина или «Тихий Дон» Шолохова.

Писателю не только необходимо знать людей, при этом знать досконально, но и обладать достаточным внутренним опытом, к-рый необходим для придания каждому создаваемому образу жизненной достоверности, человеческой подлинности. Он, писатель, вкладывает в каждый свой персонаж частицу самого себя, даже если относится к нему отрицательно.

Вот почему непродуктивен метод вульгарного социологизма в лит-ведении, к-рый рассматривает писателя как функцию класса и, значит, не видит различия между одним и другим писателем, если они по происхождению и общим убеждениям принадлежат к одному и тому же классу. Является ли писатель реалистом или романтиком, он значителен прежде всего своей неповторимостью — тем, что нового, своего вносит он в реализм или же в романтизм.

Понятие Т. и. п. вбирает в себя неповторимые качества, принадлежащие тому или иному писателю, но так, что в них отражаются особенности лит-ры эпохи и направления, к к-рым он принадлежит. Писатель свободно избирает материал и стиль, но он подчиняется определенным закономерностям, ибо подлинная его сила в том вкладе, к-рый он вносит в литературное развитие, в том влиянии, к-рое он оказывает на современников и последующие поколения.

Понятие Т. и. п. возникло не сразу, оно сложилось исторически. Произведения древней лит-ры были безымянными, автор оставался неизвестным. Иногда имя автора скрывалось в *акростихе* (см.).

Впервые наиболее отчетливо Т. и. п. определилась в эпоху Возрождения. Это отмечено и в известной оценке Энгельсом «титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Собр. соч., т. 20, с. 346). В творчестве великих мастеров Возрождения не только безгранично раздвигается картина мира, но с необычайной силой раскрывается индивидуальность писателя — и в сонетах Петрарки, и в романе Сервантеса, и в трагедиях Шекспира. В лит-ре классицизма 17 в. и в эпоху Просвещения, разумеется, не была утрачена Т. и. п. Но теоретики этой эпохи стремились подчеркивать общее, а не индивидуаль-

ное, законы разума, господствующие в лит-ре, а не личность, ее создающую.

Лишь на позднем этапе Просвещения, когда выступают сентименталисты (см. *Сентиментализм*), Т. и. п. вновь оказывается в центре внимания. Важнейшим теоретическим документом явился трактат Эд. Юнга «Размышление об оригинальном творчестве» (1759), направленный против нормативной эстетики, объявлявший всяческие правила и установления «костылями», к-рые мешают раскрываться Т. и. п. Величайшим образцом оригинального гения Юнг считал Шекспира.

В Германии второй половины 18 в. учение о «гении» разрабатывалось Гердером и нашло яркое художественное выражение в творчестве писателей «Бури и натиска». Образ Прометея в драматическом фрагменте молодого Гёте в известной мере отражает этот взгляд на художника как человека-творца, независимого и глубоко самобытного в своем дерзании:

Здесь я людей ваяю,
И в них — мой образ,
Мне подобное племя...
(Пер. Д. Недовича)

Т. и. п. явилась одним из центральных моментов в эстетике *романтизма* (см.). Но именно здесь трактовка ее приобрела идеалистический характер (немецкие романтики при этом исходили из субъективно-идеалистического учения Фихте). Личность художника возвышалась над действительностью, нередко мистифицировалась, даже обожествлялась. Для романтизма характерно было также утверждение трагического одиночества художника в окружающем мире, что явилось выражением неприятия буржуазного об-ва, как враждебного всякой духовной деятельности (гордые и одинокие герои Байрона, «странствующие энтузиасты» Э. Т. А. Гофмана, «Чаттертон» А. де Виньи). Наиболее глубокая философская разработка этой проблемы впервые дана Гегелем в его «Эстетике». Гегель установил, что в новое время, начиная с эпохи Возрождения, когда мифология перестала быть источником и резервуаром иск-ва, перед художником встала задача самому определить и материал для своих произведений, и способ его обработки. Тогда-то со всей остротой встал вопрос о субъективном мастерстве, иначе говоря, мастерстве каждого отдельного писателя. В истинно художественном произведении, по Гегелю, объективные законы литературного процесса преломляются сквозь субъективные особенности художника как его мировоззрение.

Т. и. п. — понятие многогранное. Это и биография писателя, и мировоззрение, и талант, и мастерство. Биография — не просто внешние факты жизни, это также отношение его к людям и событиям, с к-рыми он сталкивается. Мировоззрение писателя нельзя понимать только в политическом или философском аспекте. Сказать о Тургеневе только то, что он либерал по своему мировоззрению, значит сказать еще далеко не все. У Тургенева свой идеал человеческой личности, и этот идеал неимоверно возвышает его над либерализмом.

Если Т. и. п. — категория исторически сложившаяся, то, следовательно, и изменяющаяся. Должно говорить о советском писателе как творческой индивидуальности нового типа. Горький, первый великий писатель социалистического мира, представляет собой новый тип художественной индивидуальности. Его талант, талант писателя-реалиста, характерный своим исследовательским пафосом, слит воедино с самым передовым, революционным, подлинно научным мировоззрением.

Все советские писатели стоят на позициях единого, марксистско-ленинского мировоззрения. Но это не только сковывает, а, напротив, раскрывает еще небывалые возможности для реализации различных творческих индивидуальностей.

Лит.: Храпченко М., Реалистический метод и творческая индивидуальность писателя, в сб.: Проблемы реализма (Материалы дискуссии о реализме в мировой лит-ре, 12—18 апреля 1957 г.), М., 1959, с. 173—98; Костелянец Б., Творческая индивидуальность писателя. Критические очерки и статьи, Л., 1960; Аксенова Е. М., За хороших и раз-

ных. О творческой индивидуальности писателя, Владимир, 1961; Бурсов Б. И., Писатель как творческая индивидуальность, в сб.: Проблемы социалистического реализма, М., 1961, с. 206—80; Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. Сб. ст., М., 1964; Храпченко М., Творческая индивидуальность писателя и развитие лит-ры, 2 изд., М., 1972.

Т. Т.

ТВО́РЧЕСКАЯ ИСТО́РИЯ — тип литературоведческого исследования, состоящий в восстановлении процесса создания литературного произведения, с тем чтобы судить о труде писателя не только по его статичному результату, но и по самому его ходу и т. о. выявить социальные и психологические предпосылки, условия, закономерности и этапы творческой работы и полнее понять конкретно-исторический смысл произведения в его завершенной форме. Исследование Т. и. имеет существенное значение для решения задач *текстологии* (см.) и представляет практический интерес для писателей, использующих выявленный этим способом творческий опыт для повышения литературного мастерства.

В понятие Т. и. входит прослеживание литературных и общественных влияний, сказавшихся при создании произведения: связь произведения с отраженными в нем явлениями действительности, с предшествовавшим житейским и творческим опытом писателя, с литературным процессом в целом, с общественным движением и идеями своего времени. Выявляются психологические предпосылки к творческой работе и различные факторы, воздействовавшие на творческое сознание автора и так или иначе сказавшиеся на ходе создания произведения и на последующей трансформации его текста (редакторы, цензура, читательское восприятие, критика, общие условия бытования лит-ры в об-ве, эволюция мировоззрения писателя и т. п.). Творческая работа автора в отношении отдельных элементов и произведения в целом объясняется с т. з. обусловливающих ее внутренних побуждений и мотивов, прослеживаются имевшие место в ходе работы изменения замысла, расхождения замысла и воплощения. Основу Т. и. составляет история текста произведения, ограничивающаяся рассмотрением процесса становления собственно текста.

Соотношение указанных компонентов в исследованиях Т. и. и самые приемы ее воссоздания варьируются в зависимости от конкретных условий. Прежде всего в понятие Т. и. включаются факторы, влияющие на процесс создания произведения от его замысла до полного завершения творческой работы, продолжающейся иногда в прижизненных печатных изданиях через много лет после первой публикации произведения. Прослеживание влияний, действовавших до зарождения замысла и так или иначе предрасположивших автора к творческой работе (накопление впечатлений, литературные навыки, сложившееся мировосприятие, стиль и т. п.), хотя и представляет интерес и нередко присутствует в исследовании,но составляет предысторию творческой работы над произведением. Источниками Т. и. служат материалы «творческой лаборатории» писателя: планы, наброски, черновые и беловые автографы, списки, использованные автором при создании произведения, автопризнания в письмах, дневниках, в передаче мемуаристов и т. п. Анализ этих материалов, выявление и сличение разночтений обнаруживают прямые и косвенные данные, служащие воссозданию Т. и. Анализ при этом постоянно имеет в виду также комплексный подход, при к-ром изменения текста не только фиксируются, но и объясняются исследователем с т. з. прослеживаемой им общей картины становления произведения и воплощения авторского замысла, что позволяет видеть в трансформации текста не отдельные случайные изменения-варианты, а общие идейно-художественные тенденции мировоззренческого характера, закономерно вызывающие всю систему изменений данного текста.

Изучение Т. и. выдвинуто и обосновано в 1923—28 гг. Н. К. Пиксановым как «особая искусствоведческая, в частности литературоведческая, дисциплина», к-рая «раскрывает

телеологию художественных приемов и внутренний смысл произведения методом телеогенетическим и на материале разновременных текстов-редакций». Несмотря на нек-рое преувеличение Н. К. Пиксановым значения этого метода как «нового пути литературной науки», практика лит-ведения выявила его действительную перспективность. Работы типа Т. и. прочно вошли в обиход советского лит-ведения. По данным Н. К. Пиксанова, к настоящему времени насчитывается более трех с половиной тысяч печатных работ этого типа, в т. ч. целые книги (Н. К. Пиксанов о Грибоедове, В. А. Жданов о Л. Толстом, С. В. Касторский о Горьком).

Лит.: Пиксанов Н. К., Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра. (Принципы и методы), М., 1923; Творческая история. Исследования по русской лит-ре, ред. Н. К. Пиксанов, М., 1927; Пиксанов Н. К., Творческая история «Горя от ума», М.—Л., 1928; Сакулин П. Н., Проблема творческой истории, «Изв. АН СССР. Отд. гуманитарных наук», 1930, № 3; Жирмунский В. М., История легенды о Фаусте, в его кн.: Легенда о докторе Фаусте, М., 1958; Грифцов Б. А., Как работал Бальзак, М., 1958; Томашевский Б. В., Писатель и книга. Очерк текстологии, 2 изд.,М.,1959; Манн Т., История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа, Собр. соч., т., 9, М., 1960; Елеонский С. Ф., Изучение творческой истории художественных произведений, М., 1962; Мейлах Б. С., Художественное мышление Пушкина как творческий процесс, М.—Л., 1962; Лихачев Д. С., Текстология. Краткий очерк, М.—Л., 1964; Вопросы творческой истории литературного произведения, Л., 1964; Творческая история произведений русских и советских писателей. Библиографич. указатель, сост. Н. И. Желтова и М. И. Колесникова, М., 1968; Бонди С., Черновики А. С. Пушкина, М., 1971.

А. Гришунин.

ТЕ́ЗИС — см. *Арсис и тесис.*

ТЕКСТОЛО́ГИЯ (от лат. textus — ткань, связь [слов] и от греч. logos — наука) — отрасль филологической науки, изучающая приемы анализа литературных произведений в целях восстановления истории, критической проверки и установления их текстов, используемых затем для дальнейшего литературоведческого исследования, интерпретации, публикации и в других целях. Другое понимание Т., связывающее ее преимущественно с принципами издания текстов, устаревает. В новейших исследованиях Д. С. Лихачева издание текста выводится за содержание Т. и признается одной из сфер ее практического применения. Т. привлекает себе в помощь такие науки, как библиография, источниковедение, палеография, археография, опирается на изучение психологии творчества. Как часть лит-ведения, обслуживающая его, Т. тесно связана с другими его сторонами — историей и теорией лит-ры и составляет источниковедческую базу этих наук. Важнейшими проблемами Т. являются изучение истории текста произведения (см. *Творческая история*) и источников его текста, *атрибуция, датировка,* установление (диахроническое, исторически осмысленное и критическое прочтение) текста. Серия проблем связана с практической задачей издания текста: состав, расположение, проблема типа издания, установление т. н. *канонического* (основного) *текста*, содержание и характер справочного аппарата, комментирование (см. *Комментарий*).

Различают Т. античной лит-ры, Т. медиевистическую, Т. новой лит-ры, оригинальной и переводной. Своеобразные текстологические проблемы возникают относительно произведений устного народного творчества, исторических и лингвистических источников. Во всех этих случаях имеют дело с разными условиями создания и бытования, с различной сохранностью литературных памятников и с разным характером интереса к ним различных групп читателей нашего времени. Однако различия эти — скорее количественные, чем качественные, — не дают оснований для резкого размежевания Т., к-рая в принципе едина и имеет специфический историко-текстовой аспект. Первоначально развивалась Т. античной лит-ры и медиевистическая Т., на опыте к-рых были выработаны основные понятия Т., использованные затем в Т. новой лит-ры, к-рая в России разрабатывалась со второй половины 18 в. как чисто практическая дисциплина,

связанная с изданием текстов, но развилась в научную дисциплину только после 1917 г., выделившись из библиографии, широко понимавшейся в 19 в. как вообще книговедение. С нач. 20 в. ощущается потребность в методологическом оснащении новой науки; в первые советские годы появился и самый термин «Т.» (в том же значении, особенно в странах Запада, употребляется термин «критика текста»). Суждения об аутентичности текста извлекаются не только из внешних данных и документов, к-рых чаще всего не оказывается в распоряжении исследователя, а из самих текстов писателя и материалов его «творческой лаборатории».

Как наука искусствоведческая, имеющая дело с ценностями эстетическими, Т. не довольствуется формально-логическими оценками текста и не применяет к нему механически к.-л. заранее установленные правила. Существование тех или иных правил, оправдывающихся в большинстве случаев (напр., правило последнего текста), не избавляет текстолога от исследования материала и применения многообразных способов и приемов в зависимости от условий и задач исследования, от характера изучаемого текста. Т. имеет дело с понятием «воля автора», но при этом имеется в виду творческое волеизъявление писателя, к-рое нельзя понимать упрощенно — в биографическом или юридическом смысле. Пассивность автора, отсутствие реакции на посторонние изменения текста и правильного представления о качестве текста, заключенного в том или ином источнике, не может быть принята за проявление творческой воли. Установление подлинного текста автора и составляет задачу текстологического исследования.

Лит.: Винокур Г., Критика поэтического текста, М., 1927; Верли М., Общее лит-ведение, пер. с нем., М., 1957; Томашевский Б. В., Писатель и книга. Очерк текстологии, 2 изд., М., 1959; Эйхенбаум Б., Основы текстологии, в кн.: Редактор и книга. Сб. ст., в. 3, М., 1962; Вопросы текстологии. Сб. ст., в. 1—4, М., 1957—67; Основы текстологии, под ред. В. С. Нечаевой, М., 1962; Лихачев Д. С., Текстология. На материале русской лит-ры X—XVII вв., М.—Л., 1962; его же, Текстология. Краткий очерк, М.—Л., 1964 (см. также дискуссию об этой книге: «Рус. лит-ра», 1965, № 1, с: 65—89; № 3, с. 125—62); Издание классической лит-ры. Из опыта «Библиотеки поэта», М., 1963; Берков П., Проблемы современной текстологии, «Вопр. лит-ры», 1963, № 12; Принципы текстологического изучения фольклора, М.—Л., 1966; Рейсер С. А., Палеография и текстология нового времени, М., 1970.

А. Гришунин.

ТЕЛЕВИ́ДЕНИЕ И ЛИТЕРАТУ́РА. Новейшее иск-во — телевидение — тесно связано с древнейшим — лит-рой. Во-первых, телевидение испытывает прямое влияние лит-ры. Заимствованный у кинематографа один из важнейших элементов художественного языка — монтаж, как убедительно показал Сергей Эйзенштейн в статье «Диккенс, Гриффит и мы», пришел на экран из лит-ры. Во-вторых, телевизионные жанры не существуют в большинстве вне их литературной основы — сценария (см. *Сценарий телевизионный*). В-третьих, телевидение обращается к лит-ре как к непосредственному источнику экранного творчества. Здесь возникают и отдельные жанры, и самостоятельные разделы телевизионной программы — циклы, и наконец зарождается новая специфически телевизионная форма изустной лит-ры.

Такая широкая многоплановая связь иск-ва зрелищного, пространственного и синтетического, какими являются телевидение с лит-рой (при всем кажущемся их несходстве), вполне закономерна. Истоки экранной выразительности в лит-ре искали вслед за Эйзенштейном Михаил Ромм (у Пушкина и Толстого), Иосиф Хейфиц (у Толстого и Гоголя) — едва ли не каждый исследователь специфики киноэкрана, а в настоящее время — исследователи специфики телевизионной: Вл. Саппак, Вс. Вильчек и др. Одной из важнейших во взаимоотношениях телевидения и лит-ры является **проблема экранизации.** Воплощение литературного произведения изобразительно-выразительными средствами телевидения — широко распространенная форма творчества. И хотя не найден

способ эквивалентного перевода с языка одного иск-ва на язык другого, хотя всякий раз эстетические, художественные потери при телевизионной адаптации лит-ры существенны, практика мирового телевещания убеждает, что даже стремительное развитие оригинальной драматургии не вытесняет эту форму. Напротив, вслед за случайными — единичными и разрозненными — инсценировками возникает форма, завоевавшая в последнее время огромную популярность. Это многосерийный телероман. В нем используется одно из самых сильных свойств телевидения — возможность систематически, изо дня в день, обращаться к относительно постоянной аудитории, постепенно развивая один сюжет, углубляя одну тему, одну идею. Количество серий может быть самым различным — от двух-трех до тридцати—пятидесяти, даже до ста с лишним. Создатели этой популярнейшей за рубежом и утверждающейся в программах советского Т. формы (напр., «Щит и меч» по одноименному роману В. Кожевникова), отбирая наиболее выигрышные для экрана, организованные на внешне выраженном действии эпизоды, выстраивают длинную цепь передач-серий, каждое звено к-рой обрывает действие в кульминации. Т. о. достигается максимальный эффект концентрации внимания зрителя: как свидетельствует статистика, нек-рые романы-серии собирают более восьмидесяти процентов всей телеаудитории страны (в ГДР, Польше, Англии и т. д.).

Телевидение (вслед за радио, но в существенно иной форме) представило писателю возможность общаться с массовым читателем непосредственно с глазу на глаз. И в этой форме общения, наряду с публицистическим выступлением — откликом на актуальные явления жизни, с отчетом о творчестве, литературно-критическим обзором и т. п., рождается новый и весьма перспективный жанр — у с т н ы й т е л е р а с с к а з. Ираклий Андроников, Корней Чуковский, Сергей Смирнов показали, как разнопланова и многообещающа эта своеобразная форма отражения реального мира, этот способ живого общения писателя и многомиллионного зрителя. «Она сюжетна в высоком смысле этого слова», — так В. Шкловский оценил одну из передач И. Андроникова. Устный телерассказ как бы сопричисляет зрителя к увлекательному процессу рождения мысли, образа здесь же, на экране, на глазах у зрителя. Сила и обаяние жанра — в том прежде всего, что человек получает не результат творчества, а знакомится с его зарождением, развитием, завершением, причем от первоисточника. Отсюда — значительный эмоциональный эффект и высокая степень достоверности устной телевизионной лит-ры.

Связь лит-ры и телевидения не односторонняя: рождающееся и совершенствующееся на глазах одного поколения экранное иск-во не только испытывает постоянное влияние лит-ры, но и оказывает известное, все возрастающее обратное воздействие на нее. Уже очевидно, что широко распространенная на Западе т. з., будто телевидение в массовых масштабах подавляет интерес к лит-ре, неверна. И как справедливо замечает В. Шкловский, «разучиваются читать они (читатели-телезрители в капиталистических странах. — *Р. Б.*) не потому, что смотрят телевизионные передачи, а потому что многие из них живут плохо, просто им не до книги» («За сорок лет», М., 1965, с. 434).

Вместе с тем телевидение может быть (и уже нередко бывает) могучим стимулом, побуждающим самую широкую аудиторию к чтению, активизирующим интерес человека к книге. Литературно-критические передачи-обозрения, иллюстрируемые экранными эпизодами-«цитатами» из книг, очерки о писателях, литературные портреты, викторины, даже экранизации возбуждают в самых широких массах желание остаться наедине с книгой, подобно тому как телевизионные новости активизируют интерес к периодической печати.

Лит.: Э й з е н ш т е й н С., Диккенс, Гриффит и мы, в его кн.: Избр. статьи, М., 1956; Б о р е ц к и й Р. А., Нек-рые вопросы специфики образной публицистики телеэкрана, «Вестн. МГУ», 1961, № 6; е г о ж е, Живая жизнь и «пря-

мое» телевидение, «Иск-во кино», 1964, № 5; его же, Редактор телевидения, «Советское радио и телевидение», 1964, № 6; Саппак Вл., Телевидение и мы, М., 1963; Вильчек В., Муза № 11, «Вопр. лит-ры», 1964, № 11; Ромм М., Реплика кинематографиста за круглым столом литераторов, в его кн.: Беседы о кино, М., 1964; Шкловский В., Заключение второе — о телевидении, в его кн.: За сорок лет, М., 1965; Рондьер Пьер, Размышления о телевидении, «Ин. лит-ра», 1965, № 2; Юровский А. Я. и Борецкий Р. А., Основы телевизионной журналистики, М., 1966.

Р. Борецкий.

ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ЖАНРЫ. Возникновение и становление Т. ж. — процесс двуединый. С одной стороны, развиваясь в общем русле лит-ры и публицистики, а также смежных искусств, прежде всего театра и кинематографа, жанры телевидения являются их модификацией. Но вместе с тем это процесс художественного освоения специфических выразительных возможностей, представляемых творчеству техникой (телекамерами и передвижными телестанциями, телекино и электронными «спецэффектами» и т. д.). Телевидение, т. о., наглядно иллюстрирует общее, особенно для «искусств индустриальных», положение: новые формы эстетического освоения действительности возникают в зависимости от конкретно-исторических условий, будучи в значительной мере обусловленными состоянием, развитием и конкретными возможностями техники.

Первое обстоятельство, выявляя прежде всего родство общественных функций, обусловливает, гл. обр., общность композиционного строя «традиционной» и телевизионной литературы — сценария, что проявляется и в закономерном переносе жанровых наименований (скажем, очерк литературный и телеочерк). Второе же — творческое освоение техники — обусловливает специфичность природы тележанров, влияя на формирование языка телеискусства, определяя его особенные изобразительно-выразительные возможности. Поэтому телевидение, хотя оно и является иск-вом синтетическим, вправе претендовать на своеобразие, на известную эстетическую самостоятельность. И наиболее общим качеством, определяющим это своеобразие (среди многих частных), может быть назван особый подход к «человеку на экране», предполагающий разностороннее раскрытие его личности, самораскрытие человеческого «я» в прямом, неопосредованном контакте со зрителем, в непосредственном обращении к нему. Такое универсальное качество позволяет говорить о телевидении как об иск-ве лирическом и о лирике — как наиболее существенном, **родовом** его признаке. Тем не менее и **драма** как сюжетно законченная форма «саморазвивающегося» экранного зрелища, и, в известной мере, **эпика** (особенно жанры документального, неигрового телевидения), прежде всего «живой» репортаж, также присущи телевидению, хотя в большинстве конкретных разновидностей программы и несут в себе черты лирического (к примеру, персонификация любого выступления по телевидению вместо «анонимности» печати). Основные признаки, определяющие жанровые различия в литературе и публицистике: объект исследования, **цель**, к-рая стоит перед художником, журналистом, **позиция**, обусловливаемая его мировоззрением, отобранные им **художественные средства**, наконец, степень обобщений, выводов, «масштаб типизации» в произведении, — все это остается истинным и для жанров телевидения. Но данный перечень признаков должен быть дополнен, когда речь идет об экранной, изобразительной (зрелищной) природе телевизионного иск-ва: жанровые особенности в каждом отдельном случае определяет комплекс специфически экранных выразительных средств, таких, как монтаж, его темп и ритм, ракурс, план и т. п., а также характер сочетания изображения и слова (т. е. особенности создания звуко-зрительного образа).

В телевидении, комплексно выполняющем информационные, публицистические, образовательные и эстетические функции, — иск-ве, синтезировавшем выразительные средства кинематографа, театра, лит-ры, живописи, радиофонии, — можно назвать

три основные группы жанров. Первая — информационно-публицистические (неигровое телевидение) жанры — свидетельствует о родстве телевидения и прессы. Не случайно поэтому в телепрограмме утвердились такие исторически устойчивые традиционно журналистские жанры: информация (киносюжет-заметка), корреспонденция, зарисовка, отчет, памфлет, фельетон и т. д. Особое место среди информационных жанров занимает «живой» телерепортаж — форма наиболее перспективная, раскрывающая весь комплекс выразительных возможностей прямого телевидения. С. Эйзенштейн определил его как «интерпретацию события в неповторимый момент самого свершения его, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним» (Эйзенштейн С., Избранные статьи, М., 1965, с. 42).

Высшей формой неигрового телевидения — жанра телепублицистики — является очерк, представляющий собой слияние литературного и экранного (кинематографического) жанров. В основе своей строго документальный (реальность события, подлинность героев), телеочерк изобразительно решается преимущественно средствами художественными (монтаж, создание образа путем сравнений и противопоставлений, ассоциативность и т. п.). Особую роль здесь играет литературная первооснова произведения — сценарий, определяющий весь процесс коллективного творчества (режиссуру, операторское мастерство и т. п.).

Очерк лежит как бы на грани второй группы — документально-художественных жанров. Здесь по преимуществу конкретное явление реальной действительности выступает не как цель и объект, а как повод, толчок, открывающий простор авторскому переосмыслению материала. Фантазия, домысел тут вполне правомерны. Хотя событие, оставаясь фоном, непременно присутствует на экране, оно не неприкосновенно, как в репортаже, а требует композиционных изменений, преобразований. Сюда следует отнести и весьма популярный жанр документальной новеллы — короткий психологический телерассказ на актуальную (преимущественно морально-этическую) тему, чисто телевизионные импровизационные программы типа «КВН», где реальные герои-участники ставятся в разнообразные предлагаемые, «спровоцированные» обстоятельства, и, наконец, жанр документальной драмы («драматизированная хроника»). Последний характеризуется тем, что актуальная проблема, типичная для данного времени ситуация служит как бы канвой экранного повествования, действие же раскрывается актерами. При этом «документальный фон» сливается с предельно реалистической, естественной манерой поведения актера перед камерой: жизнь выступает как бы подсмотренной со стороны, а не вскрытой, увиденной изнутри.

В третьей группе — художественных жанрах (игровое телевидение) — всего более обнаруживается влияние смежных искусств. Телевизионный театр выступает в разнообразных формах: прямой трансляции, где замысел создателей спектакля подвергается лишь монтажному членению на планы; адаптации, т. е. приспособления спектакля к изобразительно-выразительным возможностям телевидения. При этом литературное или драматическое произведение переводится на язык зрительных образов, художественного монтажного изображения. Действие переносится в студийный павильон, что позволяет менять плоскостную, однолинейную композицию театрального спектакля, максимально используя арсенал телевизионных выразительных средств. Сюда, наконец, относится оригинальная теледраматургия, к-рая находится еще в процессе становления. Телекино восприняло основные композиционные, стилистические и пр. качества у иск-ва кино. Поэтому, говоря о различиях, можно выделить только частности. Тяготение к более локальным, психологически углубленным сюжетам, к построению действия преимущественно на крупных

планах, особая роль изобразительной детали, нек-рое смещение центра тяжести в сторону слова и т. п., — все это присуще телевизионным киножанрам в большей степени, чем кинематографу.

Относительная стабильность аудитории, систематичность общения с ней обусловили преимущественное развитие с е р и й н ы х программ. Наиболее популярной и перспективной среди них можно назвать многосерийный телефильм-роман, весьма близкий к лит-ре («Совесть пробуждается», телевидение ГДР; «Вызываем огонь на себя», Центральное телевидение СССР, и др.).

Становление жанров телевизионного иск-ва и публицистики только начинается. И нет сомнения, что в живой творческой практике родится еще немало новых форм этого наиболее массового и перспективного вида иск-ва.

Лит.: Б о р е ц к и й Р., Информационные жанры телевидения, М., 1961; е г о ж е, Нек-рые вопросы «образной публицистики» телеэкрана, «Вестн. МГУ», 1961, № 6; С а п п а к Вл. С., Телевидение и мы, М., 1963; Ф и л д С., Как писать для радио и телевидения, пер. с англ., М., 1963; Ю р о в с к и й А. Я., Об иск-ве телевидения, М., 1965; Б о р е ц к и й Р. А. и Ю р о в с к и й А. Я., Основы телевизионной журналистики, М., 1966 (гл. Телевизионные жанры); А н д р о н и к о в И., Слово, написанное и сказанное, в его кн.: Я хочу рассказать вам... Рассказы, портреты, очерки, 3 изд., М., 1971.

Р. Борецкий.

ТЕ́МА (от греч. thema) — то, что положено в основу, главная мысль литературного произведения, основная проблема, поставленная в нем писателем.

Нередко понятие Т. смешивается с понятием предмета изображения или воспроизводимого жизненного материала. Так, Т. «Капитанской дочки» называют пугачевское восстание, Т. «Поднятой целины» — социалистическую переделку деревни. Подобная подмена одного понятия другим, во-первых, ведет к терминологической путанице, а во-вторых, лишает понятие Т. его собственного специфического содержания, к-рое издавна укоренилось в русском языке и было определено Далем: Т. — «положенье, задача, о коей рассуждается или которую разъясняют» (Толковый словарь живого великорусского языка, т. 4, М., 1955, с. 397).

Понимание Т. как основной проблемы произведения исходит из ее органической связи с *идеей* (см.). На эту связь справедливо указывал Горький. «Тема, — писал он, — это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленно и, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем позыв к работе ее оформления» (Г о р ь к и й М., Собр. соч., т. 27, М., 1953, с. 214). В нек-рых произведениях проблемный характер Т. непосредственно подчеркивается их названиями: «Кто виноват?», «Что делать?», «Мещанское счастье», «Преступление и наказание», «Воскресение», «Как закалялась сталь», «Судьба человека» и т. п. Хотя в подавляющем большинстве случаев названия не отражают поставленных писателем вопросов, все подлинно значительные художественные произведения обязательно заключают в себе постановку важных проблем жизни и страстные поиски их всевозможных решений. Можно вспомнить толстовскую «народную мысль», положенную в основу романа-эпопеи «Война и мир» и «семейную мысль» в романе «Анна Каренина», раздумья Горького над историческими судьбами русской буржуазии в «Фоме Гордееве» и «Деле Артамоновых», над судьбами русского рабочего класса в «Матери» и «Врагах».

Т. литературного произведения охватывает все изображенное в нем и потому может быть постигнута с нужной полнотой лишь на основе проникновения во все идейно-художественное богатство этого произведения. Напр., чтобы конкретно понять в романе Н. Островского «Как закалялась сталь» разработанную в нем Т. чудесного роста рабочего подростка, «рожденного бурей» Великой Октябрьской социалистической революции и закалившегося в годы гражданской войны и последовавшего за ней социалистического строительства, нужно учесть и осмыслить многостороннее развитие этой темы автором. Н. Островский показывает и

роль старой гвардии, большевиков — воспитателей «молодой гвардии», и воспитание героя романа в комсомольском коллективе, и жизненные пути Павла Корчагина, его борьбу, дружбу и любовь, интеллектуальные интересы, нравственные убеждения, и мн. др. В силу того, что Т. необходимо предстает в различных сторонах и требует различных аспектов рассмотрения, наряду с общим ее понятием употребляется и понятие тематики, т. е. тех линий развития Т., к-рые намечены писателем и составляют ее сложную целостность. Пристальное внимание ко всему многообразию тематики особенно необходимо при анализе таких крупных произведений, как гомеровские эпопеи, гетевский «Фауст», трагедии Шекспира, толстовская «Война и мир», «Братья Карамазовы» Достоевского, «Тихий Дон» Шолохова и им подобные творения иск-ва и лит-ры. Без такого внимания их Т. и идеи будут восприняты крайне узко и обедненно.

В числе ряда других важнейших требований к художественным творениям одними из первых являются требования значительности и актуальности их Т., или, иначе говоря, соответствия этих тем интересам и запросам народных масс.

Лит.: Горький М., Беседа с молодыми, Собр. соч., т. 27, М., 1953.
См. также *Лит.* к статье *Идейность.*

Г. Абрамович.

ТЕНДЕНЦИОЗНОСТЬ (от лат. tendere — направлять, стремиться) в искусстве и лит-ре — идейная направленность произведения, стремление внушить читателям определенные мысли и чувства. Термин «Т.» употребляется и в другом значении — как навязываемая читателям предвзятая, ложная мысль, в угоду к-рой писатель искажает факты, дает одностороннее освещение изображаемым явлениям.

В первом, основном ее значении Т. — неотъемлемое качество всех подлинно значительных художественных произведений лит-ры, ставящих большие жизненные проблемы и окрыленных высокими идеями. Об этом писал Ф. Энгельс: «Отец трагедии Эсхил и отец комедии Аристофан были оба ярко выраженными тенденциозными поэтами, точно также и Данте, и Сервантес, а главное достоинство «Коварства и любви» Шиллера состоит в том, что это — первая немецкая политически тенденциозная драма. Современные русские и норвежские писатели, которые пишут превосходные романы, все тенденциозны» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 36, с. 333). Т. литературных произведений потому является их обычным свойством (исключением являются безыдейные, натуралистические, описательные произведения, выходящие, как правило, за пределы художественности), что вне тех или иных тенденций, вне «веяния субъективного начала», о котором говорил Чернышевский, не может быть создано само содержание художественных произведений.

Высота и общественное значение Т. литературных произведений находятся в прямой зависимости от степени верности и глубины понимания и оценки писателями действительных тенденций общественного развития, от соответствия или несоответствия их поступательному движению жизни. В. И. Ленин чрезвычайно высоко оценивал роль, сыгранную в его жизни остро тенденциозным романом Чернышевского «Что делать?», под влиянием к-рого, по словам Ленина, «сотни людей делались революционерами». «Он меня всего глубоко перепахал», — заявил Ленин в одной из своих женевских бесед («Ленин о лит-ре и иск-ве», 4 изд., М., 1969, с. 653). Роман Чернышевского давал глубочайший анализ современного ему состояния русской жизни, раскрывал враждебный народным массам характер господствовавшего тогда эксплуататорского строя и весь был обращен к коммунистическому будущему. Хотя пути к коммунизму мыслились Чернышевским, вследствие отсталости русской жизни, утопически, — само общество будущего представало в четвертом сне Веры Павловны, зовя бороться и работать во имя осуществления величайших человеческих идеалов. Всем этим обусловливалось могучее воздейст-

вие этого романа на многие поколения читателей.

В литературных произведениях Т. может быть хорошей и дурной и по своему выражению в них. Этот вопрос, связанный с пониманием специфики творений иск-ва и лит-ры, был разъяснен Ф. Энгельсом в письме к М. Каутской. Учитывая, что в художественных произведениях идеи не непосредственно передаются словами, а опосредованно — путем создания художественных образов (см. *Идейность* и *Образ*), и что поэтому Т. выражается во всей образной ткани этих произведений, Энгельс писал: «...я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 36, с. 333). Через несколько лет в письме к М. Гаркнесс Энгельс вновь подчеркивал ту же мысль: «Я далек от того, чтобы винить Вас в том, что Вы не написали чисто социалистического романа, «тенденциозного романа», как мы, немцы, его называем, для того чтобы подчеркнуть социальные и политические взгляды автора... Чем больше скрыты взгляды автора, тем лучше для произведения искусства» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 37, с. 36). Когда писатель прямо декларирует свои взгляды и делает своих героев простыми рупорами авторских идей, произведение чаще всего проигрывает: вместо художественного воплощения действительности, озаренной высокими идеями, читатели получают общие рассуждения. В этом случае мы имеем дело, по мысли классиков марксизма, с дурной Т.

Это отнюдь не значит, что публицистический элемент, вторжение авторского голоса в повествование всегда ослабляют силу художественного воздействия. Более того, в истории лит-ры можно назвать целую эпоху, когда художественные образы создавались именно как рупоры идей автора. Это — эпоха Просвещения. Общественная тенденция определяла структуру произведения, лежала в основе мотивировки, составляла пафос деятельности программного героя. Это относится не только к Шиллеру, для к-рого К. Маркс считал характерным превращение индивидов в рупоры духа времени, но также и к Вольтеру, Филдингу, Бомарше, Фонвизину. Эта традиция была в середине 20 в. подхвачена многими писателями Запада, в особенности драматургами (Брехтом, Ануйем, Дюрренматтом и др.). Еще меньше оснований утверждать, что различные проявления лиризма в эпосе и драме в какой бы то ни было мере противопоказаны лит-ре. Если они не подменяют эпического повествования или драматического действия, а лишь усиливают идейно-эмоциональное звучание произведения, то их роль весьма благотворна. Можно сослаться на такие шедевры, как «Воскресение» Л. Толстого и «Мать» Горького.

Второе же значение термина «Т.» — предвзятая, ложная мысль — относится к произведениям реакционного характера, искажающим жизнь, идущим вразрез с действительным ходом истории. Крайне показателен в этом отношении т. н. «антинигилистический роман» в России прошлого века: «Взбаламученное море» Писемского, «Марево» Клюшникова, «Кровавый пуф» В. Крестовского.

См. *Лит.* к статье *Идейность.*

Г. Абрамович.

ТЕО́РИЯ ЛИТЕРАТУ́РЫ — см. *Литературоведение.*

ТЕ́РМИН ЛИТЕРАТУРОВЕ́ДЧЕСКИЙ (от лат. terminus — пограничный знак, граница, предел) — понятие науки о лит-ре, закрепленное в общепринятом словесном выражении. Изолированно взятый термин может рассматриваться и как отдельное слово (или словосочетание) с его индивидуальной историей в общем языке, особенностями бытового и научного словоупотребления, а также изменения конкретных значений. Взятый как член научной терминологической системы (иначе говоря — как элемент «подъязыка» науки), тот же термин должен характеризоваться строгой однозначностью и определенными отношениями к другим чле-

нам системы. Эти качества типичны, хотя только в целом, но далеко не во всех деталях, для терминологии естественнонаучных и научно-технических дисциплин. С т. з. таких систем («Зная термин, знаешь место в системе. Зная место в системе, знаешь термин») термины лит-ведения пока еще далеко не во всем отвечают строгим требованиям, предъявляемым к понятию «термин». Но здесь необходимо учитывать следующие обстоятельства. Во-первых, специфика объекта исследования в науке о лит-ре, сложность этого объекта и многообразие его связей с другими объектами таковы, что выработка системы однозначных и общеупотребительных терминов представляет собой задачу исключительной трудности. Известно, что исторически изменяются даже такие основополагающие для лит-ведения понятия, как «литературное произведение» и «писатель»; появляются новые понятия, напр. понятия партийности и народности, к-рые требуют пересмотра большого количества других понятий, традиционных для теории и истории лит-ры; уточняются отдельные понятия, напр. понятия реализма или сюжета и фабулы, метра и ритма и т. д. Во-вторых, использование в науке т. н. «размытых», т. е. строго не определяемых, понятий и их соответствующих обозначений («полутерминов» или «квазитерминов») не только допустимо, но в известной степени неизбежно при особой сложности объекта исследования. Подобные понятия, если в них отражаются важные характеристики явлений, могут оказаться весьма содержательными и в ряде случаев открывают перспективные направления в исследованиях (ср., напр., «образ автора» у В. В. Виноградова). Тем не менее, как свидетельствует опыт, в отдельных областях науки о лит-ре, напр. в стиховедении и отчасти в поэтике, именно достижение однозначности и последовательности в употреблении основных терминов способствует углублению анализа и получению новых значительных результатов. Дело в том, что развивающаяся система терминов выступает как мощное орудие научного познания. С этим и связаны непрекращающиеся попытки более строгого определения известных еще со времен «Риторики» и «Поэтики» Аристотеля или «Искусства поэзии» Буало понятий образа, метафоры, стиля и т. п. Общая тенденция современной науки к упорядочению терминологических систем проявляется во все большем влиянии, к-рое оказывают на развитие общефилологической терминологии и ее литературоведческой части относительно более строгие термины лингвистики, а в последние годы — также математики и семиотики. Это наблюдается, в частности, в исследованиях по языку писателей, по фольклору.

Принятие или непринятие понятий и терминов близких наук нередко затрагивает основные методологические, мировоззренческие проблемы науки и, естественно, оказывается предметом различных дискуссий. В последние годы обсуждения подобной проблематики развиваются под знаком комплексного анализа при участии всех заинтересованных специалистов. Чтобы уточнить понятие стиля в лит-ведении, необходимо привлечь языковедов, искусствоведов, психологов, имеющих дело со своими понятиями стилей (часто не менее расплывчатыми и неопределенными). Участие в филологических дискуссиях математиков дисциплинирует тех, кто пренебрегает строгостью, или только играет в новые термины, или полагает, что формализация понятий освобождает от необходимости их содержательного углубления. Несомненно, что понятия структуры, уровня анализа, информации, моделирующей системы, инварианта, метаязыка и другие понятия смежных и точных наук, проникая в современное лит-ведение, вызывают в нем процессы переоценки и перестройки собственной терминологии. Эти процессы могут иметь оправдание лишь в том случае, если учитываются требования системного подхода к новым терминам, проблемы взаимодействия между отражаемыми в терминологии явлениями. Так, чтобы уточнить и более строго обозначить понятия современной теории

тропов, очевидно, недостаточно простого описания каждого тропа — такие описания должны быть системными. Необходимо принимать во внимание и сложные отношения между отдельными тропами. Понятно, что бо́льшее единообразие и бо́льшая строгость и последовательность в терминологии делают результаты, получаемые разными исследователями, в различных работах, сопоставимыми непосредственно, без дополнительных затруднений, связанных с введением поправок на различное понимание отдельных терминов. Ускорение темпов развития науки — вот тот выигрыш, к-рый может принести настойчивое углубление и упорядочение системы терминов. Можно сказать, что как простое переодевание привычных понятий в новые, по бессистемные терминологические одежды (проявляющееся, напр., в щеголянии модной математической и кибернетической терминологией), так и недооценка роли литературоведческой терминологии или убеждение в ее полном благополучии — одинаково несостоятельны.

Лит.: Холшевников В. Е., Каким должен быть словарь, «Вопр. лит-ры», 1968, № 1; Ахманова О. С., Словарь лингвистических терминов, М., 1969.

В. Григорьев.

ТЕРЦЕ́Т — строфа из трех стихов. Т. самостоятелен, если схема рифм закончена в его рамках, напр. а а а, б б б, или при рифмовке двух стихов остается один без рифмы (напр., второй — так в риторнели, или любой другой). Не вполне точно назвать Т. часть более крупной строфы, связанную переходящей рифмой, как в сонете; однако по аналогии с двумя первыми четверостишиями часто говорят о двух последующих Т., хотя это шестистишие связано общей рифмовкой.

В. Никонов.

ТЕРЦИ́НЫ (итал. ед. ч. terzina, от terza — третья) — строфы по три стиха, связанные «бесконечной» цепью рифм: а б а — б в б — в г в и т. д.; со средним стихом каждого трехстишия рифмуются первый и третий стихи следующего трехстишия. Заключает произведение (или главу) стих, рифмуемый со средним стихом последнего трехстишия. Так написана «Божественная комедия» Данте. Уникальность этого грандиозного произведения прочно связала Т. с представлением именно о нем; многочисленные произведения с этой строфической формой обычно ассоциируются с ним. В русской поэзии известны Т.: отрывок А. С. Пушкина «В начале жизни школу помню я», поэма А. К. Толстого «Дракон» и др. Пример Т. (начало «Божественной комедии»):

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив верный путь во тьме долины.

Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозящий,
Чей давний ужас в памяти несу!

Так горек он, что смерть едва ль не слаще,
Но, благо в нем обретши навсегда,
Скажу про все, что видел в этой чаще.

(Данте, пер. М. Лозинского)

В. Никонов.

ТЕТРАЛО́ГИЯ (от греч. tetralogia, tetra — четыре и logos — слово) — крупное эпическое произведение одного автора, состоящее из четырех самостоятельных частей, связанных общностью идейного замысла и единством действующих лиц.

В античной лит-ре Т. называли четыре драматических произведения: первые три — трагедии, а четвертое — сатирическая драма. Образец Т. — единственная дошедшая до нас древнегреческая трилогия «Орестея» Эсхила, в к-рой четвертая часть — сатирическая драма «Протей» — не сохранилась. Образец современной Т. — известный цикл произведений Н. Г. Гарина-Михайловского «Детство Темы», «Гимназисты», «Студенты» и «Инженеры» или «Современная история» французского писателя А. Франса, состоящая из романов: «Под городскими вязами», «Ивовый манекен», «Аметистовый перстень» и «Господин Бержере в Париже». Пример музыкально-драматической Т. — «Кольцо Нибелунгов» Р. Вагнера.

А. Захаркин.

ТЕТРА́МЕТР (от греч. tetrámetron — четырехмерник) — в античном стихосложении стих, состоящий из четырех

метрических единиц (стоп или диподий). Наиболее распространен был трохаический Т., употребительный в греческой и римской комедии, — стих из четырех трохаических диподий (т. е. из восьми трохаических стоп), с цезурой после четвертой стопы и усечением на последней стопе. В силлабо-тоническом стихосложении передается восьмистопным трохеем (хореем) с мужским окончанием. Пример:

Дайте мне дорогу всякий, будь знаком он, незнаком!..
Все с дороги уходите, чтоб кого мне не задеть!
(Плавт, пер. А. Артюшкова)

М. Гаспаров.

ТЕЧЕ́НИЕ ЛИТЕРАТУ́РНОЕ — см. *Метод художественный.*

ТИПИ́ЧЕСКОЕ — социально значимое, симптоматичное, характеризующее существеннейшие черты ряда общественных явлений, событий, групп людей, идейных течений в различных странах в различные исторические эпохи. Воплощение в литературных произведениях Т. определяет их огромную познавательно-воспитательную ценность, делает лит-ру подлинным «учебником жизни». Знакомясь с Т., читатели постигают закономерности общественной жизни, проникают в важнейшие тенденции ее развития и на этой основе вырабатывают свои взгляды на мир и на место и назначение в нем человека. В подлинно художественных произведениях раскрывается в богатстве особенного и бесконечности индивидуального то общее, что знаменательно для целого ряда характеров, общественных ситуаций, конфликтов. На такое единство в Т. общего и индивидуального как на необходимую особенность и достоинство художественного воссоздания жизни указывали классики марксизма-ленинизма. Ф. Энгельс в письме к писательнице М. Каутской с удовлетворением отмечал, что в ее произведении «Старые и новые» «...каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность...» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 36, с. 333). В. И. Ленин, говоря о специфике образного воспроизведения жизни и людей в художественной лит-ре, указывал, что здесь «весь гвоздь в индивидуальной обстановке, в анализе характеров и психики данных типов» (Ленин В. И., Полн. собр. соч., т. 49, с. 57). Сращение в Т. индивидуального с общим, выражение общего только в этом индивидуальном, особенном надо иметь в виду в первую очередь, так как забвение этого момента неизбежно ведет к игнорированию художественной природы воспроизведения Т. средствами иск-ва. Можно сослаться на бытовавшее нек-рое время в литературоведении ложное положение о Т. как «сущности социальной силы», авторы к-рого не брали в расчет живой целостности художественных образов и потому не могли использовать в идеологической борьбе эти образы, а оперировали унылыми, бескровными схемами, неспособными сколько-нибудь действенно апеллировать к умам и сердцам людей. Взаимопроникновение Т. и индивидуального, к-рое отчетливо выступает в классических литературных образах, явилось результатом длительного исторического развития.

В глубокой древности образная форма различных видов иск-ва характеризовалась прямым подражанием единичным событиям, действиям, лицам. Непосредственно в игре или магическом действии воспроизводились эпизоды охоты, военные столкновения, трудовые процессы. В «Письмах без адреса» Г. В. Плеханов привел в этом отношении красноречивые примеры. Тем не менее и тогда в данных событиях, действиях, лицах представлено то, что почиталось важным для всего рода, племени. Теоретически сочетание единичного с общезначимым для целых групп людей и явлений получило впервые наиболее ясное выражение в трудах древнегреческого философа Аристотеля. Опираясь на опыт гомеровского и классического периодов греческой лит-ры, Аристотель в «Поэтике» развил мысль о большей, чем это имеет место в истории, связи поэзии с общим. Это общее, по мысли философа, состоит в изображении действий, к-рые со-

вершаются в соответствии с вероятностью или необходимостью людьми с определенными характерами при определенных же ситуациях. Здесь, в его первоначальной форме, выразилось понимание воспроизведения в индивидуальном общезначимого для людей (конкретно Аристотель имел в виду греческих граждан) как обязательного условия при создании художественных образов. Это положение Аристотеля впоследствии было подхвачено и утверждено Лессингом. «...Все лица, являющиеся в поэтическом изображении, — писал он, — должны без различия говорить и действовать не так, как могло бы быть свойственно только им, но как говорил бы и действовал бы каждый, имеющий их свойства, при тех же самых обстоятельствах. В ...этой всеобщности только и кроется причина, почему поэзия философичнее истории» (Лессинг Г. Э., Избр. произв., М., 1953, с. 598).

Много ценного в разработку проблемы соотношения между Т. и индивидуальным внес Гегель. Он создал учение о пафосе как о тех «всеобщих силах», к-рые выступают в «богатой и полной душе» индивидуумов, воссозданных творцами иск-ва. Всеобщие же силы он связал с теми состояниями мира, к-рые в конечном счете и определяют индивидуальные стремления и помыслы людей, особенно проявляющиеся тогда, когда они становятся лицом к лицу с великими жизненными ситуациями и проявляют себя как определенные характеры.

На новую ступень поднимается понимание Т. в лит-ре в связи, во-первых, с обогащением ее образов, развитием реализма, а во-вторых — с обогащением теоретической мысли основоположниками научного социализма и классиками русской революционно-демократической эстетики.

Так, Маркс и Энгельс, развивая и материалистически переосмысляя эстетику Гегеля, проникают в действительное развитие общественной жизни, в закономерности борьбы классов и с этих позиций рассматривают и оценивают отражение жизненных процессов в современной им лит-ре. Наиболее ясно это сказалось в письме Ф. Энгельса к Ф. Лассалю по поводу драмы последнего «Франц фон Зиккинген». Заслуга Лассаля, по мысли Энгельса, заключается в том, что главные действующие лица этой драмы являются представителями определенных общественных классов, выразителями определенных идей своей эпохи и что поступки этих лиц, выступающих в их неповторимом своеобразии, в конечном счете мотивируются тем «историческим потоком», к-рый их несет.

Особенное значение для понимания высшей формы Т. в лит-ре имеет знаменитая формула реализма, данная Ф. Энгельсом в его письме к М. Гаркнесс и основанная как на опыте лучших реалистических произведений прошлого века (произведений Бальзака, английской школы романистов, творений русской и норвежской литератур), так и на опыте предшествующего развития эстетической мысли (особенно, как уже отмечалось, на опыте гегелевской «Эстетики»). Если сращение индивидуального и Т. в литературных образах стало законом для всех классических творений лит-ры еще с древних времен, то новой закономерностью в осознании и художественном выражении Т., к-рая была осмыслена Энгельсом как особенность только *реализма* (см.), явилась, «помимо правдивости деталей, правдивость воспроизведения типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 37, с. 35).

В близком основоположникам марксизма направлении проблема Т. разрабатывалась и классиками русской эстетики 19 в. И они, рассматривая лучшие произведения современной им русской лит-ры — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Островского, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, — делали ударение на раскрытии в этих произведениях тех или иных связей характеров и судеб людей с обстоятельствами общественной жизни.

Познавательная ценность изображаемых писателями типичных характеров (см. *Тип*) в типичных обстоя-

тельствах (т. е. в таких, в к-рых сказываются существенные, а в ряде случаев и ведущие тенденции общественного развития) зависит от верности взгляда писателя, от глубины изучения им жизни, от живого чувства истории. Критерием верности литературного изображения действительности неизменно руководствовался В. И. Ленин, выдвигая на первый план и в этой области одно из основных положений своей теории отражения — проверку истинности образов общественной практикой и подчеркивая необходимость осмысливать и показывать жизнь в ее революционном развитии. Эта постановка проблемы Т. в 10-е гг. нашего века прояснила задачи передовой русской литературы того времени. В *социалистическом реализме* (см.) создание типических характеров в их соотнесении с типическими же обстоятельствами стало немыслимым вне изображения участия людей в великих исторических событиях, в к-рые они вовлечены и к-рые определяют трудный, славный путь строителей коммунизма. Создание типичных характеров в типичных обстоятельствах в иск-ве социалистического реализма не сводится к простой констатации фактов, какой бы верной и глубокой эта констатация ни была. Марксистско-ленинское мировоззрение определяет органическое сочетание самой строгой научности в понимании и оценке явлений действительности с самой воинствующей революционностью. Познание жизни неизменно рассматривается марксизмом-ленинизмом как необходимое условие для последующего деяния во имя человеческого блага. Познавать жизнь в ее революционном развитии, раскрывать ее ведущие тенденции, возбуждать активное отношение у людей к действительности во имя идеалов коммунизма — вот та главная цель передовой, партийной лит-ры нашего времени, к-рая, в частности, определяет характер и задачи художественного воссоздания Т. в произведениях социалистического реализма.

Необходимым требованием марксистско-ленинской эстетики и теории лит-ры при анализе Т. в различных творениях лит-ры является строгий конкретно-исторический подход к этому анализу. Никакие внеисторические квалификации, общие вневременные и вненациональные классовые формулы не могут верно ориентировать читателей и исследователей. Все это великолепно разъяснил Ф. Энгельс в письме к Паулю Эрнсту, предостерегая от вульгарно-социологического истолкования произведений Ибсена (см. *Вульгарный социологизм*).

В равной мере обязательно при изучении Т. в лит-ре учитывать особенности типизации в произведениях, созданных на основе различных художественных методов (реализма, романтизма, классицизма, сентиментализма и др.), в произведениях, принадлежащих к различным родам и видам поэзии, в сатирических произведениях (см. соответствующие термины).

Следует, наконец, иметь в виду огромное многообразие объектов и принципов типизации, объясняемое как особенностями исторического развития жизни людей различных эпох, стран, наций, общественных групп, так и неповторимым жизненным опытом каждого индивидуума. Писатели типизируют черты тех или иных общественных классов той или иной страны определенного времени (напр., образы русской буржуазии в комедиях Островского и романах Горького, английской буржуазии у Диккенса и Голсуорси), черты национального характера (образы героев «Песни про купца Калашникова...» Лермонтова, «Пармской обители» Стендаля, новелл Мериме или рассказов «Русский характер» А. Н. Толстого и «Судьба человека» М. Шолохова), черты эпохальных характеров, как отрицательных (пушкинский барон Филипп — скупой рыцарь), так и положительных (шиллеровский маркиз Поза), и т. д.

Что касается принципов типизации, то часто писатели непосредственно представляют в персонажах своих произведений существенные черты определенных классов, раскрывая идеи, убеждения, стремления этих персонажей (Базаров и Кирсановы

в тургеневских «Отцах и детях»). Нередко показывается, как преломляются в людях различных социальных групп господствующие в то или иное время общественные отношения, — раскрытие процессов обесчеловечивания человека в образах бальзаковского Растиньяка, гоголевского Чичикова или горьковской Вассы Железновой, или, напротив, раскрытие эпической цельности жизни казацкого круга, определявшей формирование возвышенных для своего времени характеров, показанных в «Тарасе Бульбе», изображение формирования прекрасных человеческих характеров в условиях жизни и борьбы русского революционного рабочего класса в горьковской повести «Мать». Показывается влияние кричащих противоречий жизни буржуазного мира на психику человека, определяющее распространение того «двойничества», к-рое с такой силой проникновения было раскрыто Достоевским и характеризовало враждебный человеческому развитию характер буржуазных отношений.

Понимание огромного множества объектов и принципов типизации позволяет полнее и глубже осмысливать познавательную и воспитательную значимость литературных произведений и отдельных образов.

Лит.: Маркс К., Письмо Ф. Лассалю, 19 апреля 1859 г., в кн.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 29; Энгельс Ф., Письмо Ф. Лассалю, 18 мая 1859 г., там же; его же, Письмо М. Каутской, 26 ноября 1885 г., там же, т. 36; его же, Письмо М. Гаркнесс, начало апреля 1888 г., там же, т. 37; Гегель, Эстетика, т. 1, М., 1968, с. 187—253; К вопросу о типическом в лит-ре и иск-ве, «Коммунист», 1955, № 18; Добин Е., Типическое в сюжете, в его кн.: Жизненный материал и художественный сюжет, Л., 1958; Ревякин А. И., Проблема типического в художественной лит-ре, М., 1959; Куницын Г. И., О партийности и типическом в лит-ре, в сб.: Партийная лит-ра и проблемы художественного мастерства, М., 1961; Дремов А., Многообразие и богатство типизации. Типические характеры в типических обстоятельствах, в его кн.: Художественный образ, М., 1961; Бочаров С. Г., Характеры и обстоятельства, в кн.: Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер, М., 1962; Петров С. М., Сущность типического и его формы в реализме, в его кн.: Реализм, М., 1964; Щербина В. Р., Ленин и вопросы лит-ры, 2 изд., М., 1967 (разд. Проблема типичности); Новиков В. В., Тип — явление эпохи. Ленин и проблемы типического, «Октябрь», 1970, № 4.

Г. Абрамович.

ТИ́П ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ (от греч. týpos — образ, отпечаток, образец) — художественный образ определенного индивидуума, в к-ром воплощены черты, характерные для той или иной общественной группы, класса, народа, человечества. Обе стороны, составляющие органическое единство, — живая индивидуальность и общезначимость литературного Т., — одинаково важны: без первой нет и не может быть художественного образа, без второй образ не будет иметь к.-л. ценности, не получит доступа к умам и сердцам. И. А. Гончаров писал: «Кому какое дело было бы, например, до полоумных Лира и Дон-Кихота, если б это были портреты чудаков, а не типы, то есть зеркала, отражающие в себе бесчисленные подобия — в старом, новом и будущем человеческом обществе» (Собр. соч., т. 8, М., 1955, с. 108). Литературный Т. имеет огромное познавательное значение, так как в нем раскрываются закономерности и существеннейшие тенденции развития общественной жизни. Ф. Энгельс видел бесспорное достоинство драмы Ф. Лассаля «Франц фон Зиккинген» в том, что «...главные действующие лица действительно являются представителями определенных классов и направлений, а стало быть и определенных идей своего времени, и черпают мотивы своих действий не в мелочных индивидуальных прихотях, а в том историческом потоке, который их несет» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 29, с. 492).

Это познавательное значение Т. неразрывно связано с их ролью в воспитании людей, в формировании их характеров. Художественное исследование писателями в Т. их социально-исторической природы и различных жизненных проявлений необходимо сочетается в классических творениях лит-ры с представлением перспективы развития подобных характеров и с созданием определенного

отношения к ним. Так, в образе Онегина сказываются свойства и судьбы, симптоматичные для передовых людей дворянской России начала прошлого века, к-рые силой обстоятельств остались в стороне от революционного движения. Эти «отлично одаренные», по горьковскому выражению, люди не находили благоприятных условий для своего развития, нужного поприща для своей деятельности и превращались в «страдающих эгоистов». В образе Павла Власова перед нами Т. русского рабочего революционной эпохи, приобщающегося к борьбе пролетариата за освобождение трудящихся от власти капитала и поднимающегося в процессе этой борьбы на высоты подлинно гуманистического сознания и чувства. В обоих случаях, как и во всех других им подобных, познание типического содержания художественных образов составляет основу для воспитания мыслей, чувств, воли людей.

Содержание литературных Т. весьма многообразно. Отражая ход самой жизни, ее различные состояния, писатели художественно воссоздают и старое, уходящее (образы аристократов у Бальзака, помещиков — в «Мертвых душах»), и новое, пробивающее себе дорогу в будущее (Фигаро у Бомарше, грибоедовский Чацкий, горьковский Нил), и утвердившиеся на длительное время формы жизни в их воздействии на человеческие характеры («герои» всевозможных «обыкновенных историй» — гончаровский Александр Адуев, Жадов у А. Н. Островского, чеховский Ионыч). Но при всем различии конкретного содержания Т. успех их создания определяется прежде всего пониманием писателем путей развития жизни, чувством нового, без к-рого художественное творчество и вообще немыслимо. Для того, напр., чтобы Гончаров мог в образе Обломова показать, что кончается целая полоса старой русской жизни, что ранее интересные личности т. н. «лишних людей» в 50-е гг. 19 столетия вырождаются, теряют последние остатки жизнеспособности и идут к своей исторической гибели, писатель должен был обладать, помимо таланта, именно чувством нового и выражать, вместе со своей Ольгой Ильинской, стремления и надежды молодой России.

Различны Т. и по социальному характеру обобщаемых в них явлений. В них запечатлеваются черты отдельных общественных классов (напр., типы буржуазии в «Фоме Гордееве» и «Деле Артамоновых» Горького, «Будденброках» Т. Манна, «Саге о Форсайтах» Голсуорси), черты национального характера (лермонтовский Калашников, толстовский Кутузов, шотландцы у В. Скотта, Кармен у Мериме), черты эпохальных характеров (Гамлет) и т. п.

В силу преемственности исторического развития те литературные Т., в к-рых получили гениальное воплощение общечеловеческие свойства, стремления и надежды, живут нетленной жизнью, участвуя в формировании сознания новых и новых поколений.

См. *Лит.* к ст. *Типическое.*

Г. Абрамович.

ТИПОЛОГИ́ЧЕСКИЕ СВЯ́ЗИ — объективные связи, «схождения» (Жирмунский) между литературными явлениями (произведениями, стилями писателей в целом, литературными течениями, направлениями, литературами целых эпох), определяемые родственными или аналогичными условиями общественной и идеологической действительности, независимо от осознания этой связи самими писателями.

Т. с. следует отличать от генетических (становление реализма через романтизм, напр.) и контактных типа Пушкин — Байрон (См. *Взаимодействия литературные*).

Установление Т. с. необходимо для определения законов социально-исторически обусловленного развития лит-ры, поскольку сходные социально-исторические и идеологические условия порождают близкие друг другу виды или типы творчества писателей, образующие литературные направления и течения. При учете историко-типологических связей ли-

тературные «влияния», к-рые долго привлекали к себе внимание при рассмотрении литературного развития, приобретают лишь второстепенное значение и преимущественно при осмыслении процесса творчества.

Вместе с тем историко-типологические связи позволяют в ряде случаев выделить индивидуально-характерное: сравнение творчества Тургенева с Гончаровым дает неизмеримо больше, чем, напр., сопоставление Тургенева с писателем другого течения в критическом реализме — со Щедриным.

Т. с. многообразны: конкретно-исторические, обнаруживающие объективную близость творчества писателей одного и того же времени и сходных позиций, спиралевидные, напр., становление критического реализма и реализма социалистического, романтизма начала 19 в. и его конца, развитие ряда писателей в нач. 19 в. через романтизм к критическому реализму и движение ряда писателей конца 19 и нач. 20 в. от неоромантизма к социалистическому реализму и т. п., исторически обусловленные аналогии — «Песнь о Роланде» и «Слово о полку Игореве», Дидро и Лессинг, Мицкевич и Гюго, Бальзак и Теккерей, Доде и Диккенс, Нексе и Фучик и пр.

В конкретных историко-литературных и теоретических работах общие особенности литературных направлений (классицизма, сентиментализма и пр.), как и общие особенности творчества отдельных писателей, устанавливались уже в 18 в. Эти обобщения носили, по сути дела, типологический характер, хотя понятием «типология» лит-ведение в то время и не пользовалось.

Широкими Т. с. было занято сравнительно-историческое, компаративистское направление в науке о литературе (Д. Денлоп, History of fiction, 1814, Бенфей, Предисловие к немецкому переводу «Панчатантры», 1859, вслед за ними — Александр Веселовский, Либрехт, Келлер, Кирпичников, Вс. Миллер, Алексей Веселовский, Вл. Резанов и др.; см. *Компаративизм*). Компаративизм обильно представлен и в современном буржуазном лит-ведении. При всей значительности наблюдений в области Т. с., осуществленных компаративистами, недостатками их исследований, не позволившими и не позволяющими прийти к открытию законов развития лит-ры, были сближения лишь отдельных компонентов структуры литературных явлений, напр. сюжетов, мотивов (даже у крупнейшего представителя сравнительного лит-ведения Александра Веселовского), игнорирование конкретно-исторической основы сближаемых явлений, стремление к обнаружению «архетипа» того или другого компонента, напр. жанра. Традиции компаративизма в этом плане можно заметить и в современном *структурализме*. Вопросам художественной типологии с учетом цельности структуры литературных явлений и их исторической обусловленности много внимания уделено в трудах Г. Гуковского, В. Жирмунского, В. Проппа, А. Смирнова, А. Скафтымова, Н. Конрада. Важнейшими принципами изучения Т. с. являются: историческая обоснованность типологических сближений, установление Т. с. между целостными явлениями лит-ры (произведениями, стилями, направлениями), типологическая соотнесенность не только в определенных национальных литературах, но и межнациональная и др. Наиболее продуктивными являются типологические изучения в рамках литературных направлений. Уже и сейчас ставится вопрос, напр., о характере развития реализма в мировой лит-ре — реализм Возрождения, просветительский, критический, социалистический реализм, членящиеся каждый на ряд течений. Широкие попытки установить Т. с. между литературами Востока и Запада намечались Н. Конрадом.

Лит.: Пропп В., Морфология сказки, 2 изд., М., 1969; его же, Исторические корни волшебной сказки, Л., 1946; Скафтымов А., Статьи о русской лит-ре, Саратов, 1958; Гуковский Г., Пушкин и русские романтики, М., 1965; его же, Пушкин и проблемы реалистического стиля, М., 1957; его же, Реализм Гоголя, М. — Л., 1959; Николаев М., Нужна ли нам типология?, «Вопр. лит-

ры», 1957, № 9; Жирмунский В., Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса, М., 1958; его же, Сказание об Алпамыше и богатырская сказка, М., 1960; его же, Народный героический эпос, М. — Л., 1962; его же. Литературное течение как явление международное, Л., 1962; Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии, М., 1961 (статьи В. Жирмунского, И. Неупокоевой, Я. Эльсберга и др.); Мелетинский Е. М., Происхождение героического эпоса, М., 1963; Смирнов А., Из истории западноевропейских литератур, М. — Л., 1965; Конрад Н. И., Запад и Восток. Статьи, 2 изд., М., 1972; Чичерин А., Идеи и стили. О природе поэтического слова, М., 1968; Евнина Е., Западноевропейский реализм на рубеже XIX—XX вв., М., 1967; Проблемы типологии русского реализма. Сб. ст., под ред. Н. Степанова и У. Фохта, М., 1969; Одиноков В., Проблемы поэтики и типологии русского романа XIX в., Новосибирск, 1971; Робинсон А., Задачи литературно-исторической типологии при изучении древнейшей русской лит-ры, в кн.: Пути изучения древнерусской лит-ры и письменности, Л., 1970; Асадулаев С., Историзм, теория и типология социалистического реализма, Баку, 1969; Егорова Л., Проблемы типологии социалистического реализма, Ставрополь, 1971.

У. Фохт.

ТОН (от лат. tonus — звук, тон) — в ранних русских стиховедческих работах понятие «Т.» соответствовало понятию «ударение». Отсюда — силлабо-тоническое (слогоударное) стихосложение и т. п.

А. Захаркин.

ТОНИ́ЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕ́НИЕ (от греч. tonos — ударение) — 1) стихосложение, ритмика к-рого организуется повторением ударных слогов. Количество расположенных между ударениями безударных слогов относительно свободно. В зависимости от принципов распределения ударений, или, другими словами, в зависимости от принципов соизмеримости ритмических единиц (стихотворных строк), внутри тонической системы выделяют стихи силлабо-тонические, *дольники* (см.) и *акцентные стихи* (см.). Тоническое стихосложение употребительно в тех языках, где ударные слоги не только качественно отличаются от безударных, но и могут занимать любое место в слове (английский, немецкий, русский). В русской поэзии тоническое стихосложение принято со времен реформы Тредиаковского—Ломоносова. Однако тоническим был уже стих народной поэзии, несмотря на все отличие его от стиха литературного.

2) Тредиаковский называл тоническим стихосложение, к-рое теперь принято называть *силлабо-тоническим* (см.).

3) То же, что чисто *акцентный стих* (см.); в этом значении термин получил особенно широкое распространение.

Лит.: Жирмунский В., Введение в метрику. Теория стиха, Л., 1925; Томашевский Б., Стилистика и стихосложение, Л., 1959, с. 314—51; Холшевников В. Е., Основы стиховедения. Русское стихосложение, Л., 1962, с. 12—13, 57—63.

А. Карпов.

ТОРМОЖЕ́НИЕ — термин для обозначения намеренного задержания развязки в эпических или драматических произведениях с помощью внесюжетных элементов. Ему синонимичны термины «*ретардация*» (см.), «замедление», «задержание».

А. Захаркин.

ТО́ЧНАЯ РИ́ФМА — см. *Рифма.*

ТРАВЕСТИ́ (от итал. travestire — переодевать) — шуточная, бурлескная (см. *Бурлеска*) поэзия, чаще всего поэма, в к-рой античные мифы или творчество античных поэтов излагается в шуточной форме, на разговорном языке, с использованием фамильярных, жаргонных оборотов речи и слов. Т. появились в 17 в. в Италии. Крупнейшим мастером этой формы был французский поэт Поль Скаррон, автор поэмы «Вергилий наизнанку» (1652). В русской лит-ре 18 в. Т. создавали В. И. Майков («Елисей, или Раздраженный Вакх»), И. П. Осипов («Вергилиева Енеида, вывороченная наизнанку») и др. Оригинальный вариант Т. дал украинский писатель И. П. Котляревский в своей «Перелицованной Энеиде».

Лит.: Ирои-комическая поэма, Л., 1933; История французской лит-ры, т. 1, М. — Л., 1946, с. 391—94.

Н. Гуляев.

ТРАГЕ́ДИЯ (от греч. tragos — козел и ōdè — песня) — один из видов драмы, в основе к-рого лежит

особо напряженный, непримиримый конфликт, оканчивающийся чаще всего гибелью героя. Герой Т. оказывается перед превосходящими его силы препятствиями.

Т. отличается своеобразием природы конфликтов и характеров. Содержание Т. определяет, как правило, конфликт, исключительный по своей значимости, отражающий в наиболее заостренной форме ведущие, прогрессивные тенденции общественно-исторического развития, духовное состояние человечества. Отсюда и укрупненный, приподнятый характер обрисовки героя, призванного решать вопросы, имеющие всемирно-историческое значение. Отсюда и сугубо философский характер самой Т., в к-рой ставятся кардинальнейшие проблемы человеческого бытия, движения истории («Прикованный Прометей» Эсхила, «Гамлет» Шекспира, «Фауст» Гёте, «Борис Годунов» Пушкина, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Жизнь Галилея» Брехта и др.). Узкие интересы частной жизни, коллизии локального типа противопоказаны Т. Еще Аристотель, определяя действие Т. как «серьезное», утверждал, что она нуждается в благородных характерах. «Трагедия есть высшая ступень и венец драматической поэзии», — полагал Виссарион Григорьевич Белинский («Разделение поэзии на роды и виды»).

Т. как вид драмы прошла через несколько этапов развития. Она возникла в древней Греции и приобрела свое название от народного представления во время празднеств в честь Диониса, мифологического бога виноделия. В жертву богу приносили козла; этот обряд сопровождался исполнением плясок, сказаний и песен о страданиях Диониса. Позднее на этом обрядовом начале создается особый вид театрального представления, к-рый основывается на участии хора и отдельных, выделившихся из него корифеев. Действие подвергается театрализации и драматизации. Варьируясь в зависимости от конкретного замысла той или иной пьесы, эти специфические особенности поэтики античной Т. (участие хора, корифеев) становятся непременным атрибутом пьес.

Особого расцвета античная Т. достигла в 5 в. до н. э., в творчестве Эсхила, Софокла, Еврипида. Их творчество протекало в эпоху гибели и разложения родового строя, образования античных городов-государств в форме демократических республик. Сопоставление пьес великих древнегреческих драматургов дает представление о том, какому заметному преобразованию подверглась Т. уже на самой ранней ступени своего развития.

Основной идеей Т. у Эсхила (526—456) является всемогущество, неодолимость рока, в борьбу с к-рым тщетно, терпя трагическое фиаско, вступает человек. Но характерно, что в ряде Т. у Эсхила, в особенности в его трилогии о Прометее, уже звучат мотивы богоборчества, бросается вызов силам небесным, провозглашается гимн человеку-творцу, к-рый совершает титанический подвиг во имя людей.

Не отказываясь от идеи рока, Софокл (496—406) тем не менее нередко переносит действие своих Т. в плоскость борьбы героев за вполне земные побуждения; значительную роль в его пьесах начинает играть «личная вина» героев, противоборствующих между собой («Антигона»).

Существенную эволюцию Т. претерпевает в творчестве Еврипида (480—406). В его пьесах («Ипполит», «Орест» и др.) «божественное» начало почти окончательно утрачивает свою власть над людьми, интерес Т. сосредоточивается на душевных переживаниях героев, несравненно более индивидуализированных, психологически углубленных, нежели у его предшественников. Фатальная предопределенность действий, поступков персонажей уступает место более сложной, прихотливо организованной фабуле, в к-рой немалую роль играет жизненная случайность, вводится интрига, уменьшается роль хора.

С падением афинской демократии в первой половине 4 в. до н. э. прекращается и развитие античной

Т. В эпоху Римской империи в жанре Т. выступал поэт и философ Сенека, однако его пьесы отмечены печатью искусственности, подражательности древнегреческим образцам, они были лишены широкого общественного, народного наполнения.

На Востоке Т. получила свое развитие во второй половине 4 — первой половине 5 в. в Индии, в творчестве Калидасы. В 13—14 вв. в Китае возникла т. н. юаньская драма, в к-рой трактовались любовные коллизии. Средневековье не благоприятствовало развитию европейской Т. Бурный расцвет Т. наблюдается в Англии в период Возрождения. Корифеем Т. по праву считается В. Шекспир (1564—1616). Распад феодальной системы, крах средневековых схоластических догм, пробуждение жизнетворческой энергии в человеке — все это породило трагедии Шекспира, исполненные драматизма, пронизанные пафосом жизнеутверждения, восхищением перед свободным разумом человека. Именно этим пафосом проникнута одна из наиболее философски «всеобъемлющих» пьес во всей мировой лит-ре — «Гамлет», являющая собой гимн во славу гуманизма, герой к-рой напряженно ищет действенные средства борьбы со старым, прогнившим миром, основанным на бесчеловечности, и гибнет, не сдаваясь, в неравной борьбе; «Песней песен» земной любви можно назвать трагедию «Ромео и Джульетта» — при всей разлитой в ней «печали», равной к-рой «нет на свете», и поистине трагическом финале. Историческая прозорливость Шекспира сказалась в том, что он чутко уловил, что на смену феодальному миру идет, говоря словами Маркса, царство «бессердечного чистогана» («Король Лир», «Венецианский купец» и др.).

Шекспир произвел колоссальную реформу в области поэтики Т., сказавшуюся в утверждении многомерных, разносторонних, психологически разработанных характеров. Пушкин писал о Шекспире: «Лица, созданные Шекспиром... существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков...» Основой, пружиной действия со времен шекспировской Т. прочно становятся не потусторонние, «божественные» силы, как то было во времена античной Т., а сам человек, его воля, его побуждения, направленные в одних случаях к высоким, благородным целям (Гамлет, Ромео и др.), в других — олицетворяющие собой цели и вожделения отталкивающего, античеловеческого в своей основе характера (Макбет, Ричард III и др.). Одним из наиболее ярких примеров углубленной трактовки трагических конфликтов, решаемых в самой сфере человеческой психологии, является Т. «Отелло», где доверчивость, человечность сталкивается со стихией зла (образ Яго) и, не защищенная против него, терпит в итоге неминуемое поражение.

Активность героев шекспировских Т., отказ от присущего древнегреческим Т. хора обусловили новые формы драматизма, ту «живость и богатство действия», о к-рой писали, характеризуя его пьесы, Маркс и Энгельс. Эти качества они связывали и с введением драматургом в свои пьесы «широкого плебейского фона».

Важнейшим нововведением Шекспира было свободное совмещение в его Т. трагедийного и чисто «земного», порой комического начала (разговоры могильщиков и размышления Гамлета на кладбище в одноименной пьесе).

Шекспир многое сделал и в отношении языка Т. Обращаясь преимущественно к белому стиху, чередуя, в зависимости от содержания той или иной сцены пьесы, стихотворную речь с прозаической, он приблизил язык героев к жизни, в то же время сохранив присущую Т. общую приподнятость стиля. Во всех этих реформах Шекспира сказалась победа реалистических тенденций в развитии Т.

Пафосом эпохи Возрождения, борьбы нового, здорового, жизненного начала с феодальными традициями пронизаны и Т. испанского драматурга Лопе де Вега (1562—1635) «Овечий источник», «Звезда Севильи». Своеобразные формы претворения приобретает Т. в 17 в. во Франции,

в творчестве П. Корнеля (1606—84) и Ж. Расина (1639—99). Их творчество отражает идеологию становления абсолютистской монархии, конфликты их Т. основываются на столкновении чувства долга с личной страстью, герои их пьес (в особенности Корнеля — Сид, Гораций, Никомед и др.) — это люди, способные встать выше своих личных интересов. Острота конфликта между долгом и чувством, сопровождающаяся суровой атмосферой действия, состоянием внутреннего смятения, характерна для героев Расина (Андромаха, Федра, Ифигения).

Поэтика Т. французского классицизма с ее подчеркнутой рационалистичностью кардинальным образом отличается от поэтики шекспировских пьес (стремление к соблюдению закона «трех единств», опора на античные сюжеты, «высокий» александрийский стих и т. д.).

Высокий моральный пафос, к-рым отмечено творчество Корнеля, Расина, наполняется в просветительских Т. 18 в. подчеркнуто гражданским, антирелигиозным содержанием («Магомет», «Заира» Вольтера). В «римско-республиканских» Т. («Брут», «Смерть Цезаря») звучат революционные, антимонархические мотивы. Здесь должны быть названы и трагедии Альфиери (Италия).

Заметную роль в развитии мировой Т. сыграло творчество ряда выдающихся немецких драматургов периода т. н. Sturm und Drang, проникнутое антифеодальным пафосом, мятежными мотивами буржуазно-демократической революции, рисующее образы отважных борцов за свободу («Коварство и любовь», «Заговор Фиеско», «Разбойники» Ф. Шиллера, «Гец фон Берлихинген», «Эгмонт» Гёте). Бессмертный образ человека пытливой, аналитической мысли, борца за свободу духа вывел Гёте в трагедии «Фауст». В пору своего расцвета Т. немецких драматургов всем своим эстетическим строем была направлена против нормативистских законов классицистской поэтики.

Трагическое разочарование личности в буржуазной действительности, которая к тому времени уже достаточно успела проявить свою истинную сущность, нашло отражение в романтических Т. у Дж. Байрона («Каин», «Манфред»), В. Гюго («Марион Делорм», «Рюи Блаз» и др.), в Т. у Ю. Словацкого (Польша).

Середина 19 в. отмечена заметным ослаблением интенсивности развития Т., к-рая уступает место роману, занявшему ведущее положение в литературе.

Творчество Г. Ибсена, одухотворенное пафосом борьбы за национально-политическую независимость Норвегии, являло собой один из немногих примеров проявления трагического начала в драматургии этого периода («Борьба за престол», «Бранд», «Столпы общества» и др.).

Ценный и своеобразный вклад в развитие мировой Т. внесла русская драматургия. Если до Пушкина опыты в этой области (пьесы Сумарокова, Княжнина, Хераскова, Озерова) представляли собой по преимуществу, при всей их роли в формировании жанра русской национальной Т., лишь историко-литературный интерес, то с Т. «Борис Годунов» Пушкина связан новый, исключительно важный этап в истории не только русской, но и мировой Т.

Будучи убежден, что «дух века требует великих перемен и на сцене драматической», Пушкин отказался от опоры на сковывавшие традиции классицистской поэтики, обратился к опыту Шекспира. Широкий размах действия, многомерность изображения характеров, смелое сочетание сцен самого различного (трагического, жанрово-комедийного и т. п.) типа — все это сближает пьесу Пушкина с трагедией Шекспира.

В то же время «Борис Годунов» вносит новое, принципиально важное в общую сокровищницу развития Т. В пьесе Пушкина гулко, настойчиво звучит тема «судьбы народной», мнения народного. В отрыве от народа, в подмене высоких целей служения интересам страны своекорыстными интересами, неблаговидными целями и поступками корни трагедии героя пьесы царя Бориса. Именно в безмолвии, к-рым народ

встречает воцарение на престол Самозванца, заключившего договор с врагами России, слышится суровый приговор народных масс чуждым их интересам политическим деятелям. Пушкин развивает сделанное Шекспиром в области языка. Его Т. присуща заметно бóльшая индивидуализация речевых характеристик, более гибкая, полифоническая речевая система.

К «Борису Годунову» примыкает и созданный Пушкиным цикл «маленьких трагедий» («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы»). В этих необычайно тонких и емких по своему философскому содержанию миниатюрах Пушкин выступает как певец гуманизма, высоких, облагораживающих человека страстей, он бичует все то темное, негативное, что отделяет людей друг от друга, делает их безразличными к нуждам об-ва, народа. Параллельно с «маленькими трагедиями» Пушкина создается трагедия Лермонтова «Испанцы».

В дальнейшем Т. как определенный вид драматической лит-ры появляется весьма редко, трагические мотивы в русской лит-ре, как и на Западе, разрабатываются преимущественно в таких видах повествовательной лит-ры, как роман, повесть, поэма, а также в драме, приобретая разную интерпретацию в зависимости от идейной позиции того или иного автора, порой приближаясь к Т. (историческая трилогия А. К. Толстого: «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Федор Иоаннович», «Царь Борис»; пьесы: А. Островского — «Гроза», Л. Толстого — «Власть тьмы», А. М. Горького — «Враги», «Васса Железнова», «Егор Булычов и другие», Л. Леонова — «Волк», «Метель», «Нашествие», «Золотая карета»; на Западе — творчество Р. Роллана, Б. Брехта, Шона О'Кейси, Ж. П. Сартра, Ж. Ануйя и др.).

Октябрьская революция открыла перед Т. новые предпосылки и возможности развития. «Мы вступаем в эпоху, полную величайшего трагизма, и мы должны готовиться, учиться преображать этот трагизм в тех совершенных формах, как умели изображать древние трагики», — говорил М. Горький на Первом съезде советских писателей (Собр. соч., т. 27, М., 1953, с. 351).

У истоков советской Т. находятся пьесы Луначарского «Оливер Кромвель» (1920), «Фома Кампанелла» (1921) и др. В жанре Т. активно выступал И. Сельвинский («Командарм 2», 1929, цикл «Россия», куда входят пьесы: «Ливонская война», 1944, «От Полтавы до Гангута», 1956, «Большой Кирилл», 1957).

Едва ли не наиболее значительной Т., с особой отчетливостью воплотившей черты новой, советской Т., является «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (1932, поставлена в Московском Камерном театре в 1933 г., режиссер А. Таиров, в роли Комиссара — А. Коонен). История превращения анархиствующей группы моряков в горниле гражданской войны под влиянием Комиссара в стойкий революционный отряд поднимается Вишневским до философского разговора о наиболее кардинальных вопросах человеческого бытия. Гибель Комиссара в финале пьесы, при всем трагизме этой сцены, вызывает в зрителе восторг «при виде мира, рождающего людей, плюющих в лицо застарелой лжи о страхе смерти».

Было бы грубым упрощением считать оптимизм свойством, к-рое характеризует лишь Т. социалистического реализма. «Ромео и Джульетта», «Гамлет» оптимистичны, несмотря на то, что в них происходит множество очень мрачных, кровавых событий. Их оптимизм определяется гуманистической позицией Шекспира, к-рый верил, что силы света в конечном счете восторжествуют над силами тьмы. Советский драматический писатель (это хорошо показал Вишневский в «Оптимистической трагедии») или такой драматург, как Б. Брехт, не просто верят в конечное торжество правого дела, но твердо знают побудительный источник этого торжества, они вооружены знанием законов общественного развития, их герой, если это герой на-

шей революционной эпохи, неразрывно связан в своих делах и помыслах со своим народом, черпает в нем силу духа. «Если прежде победа гибнущего героя открывала простор мечте и надежде, то теперь исход трагедийного конфликта — это твердая уверенность в грядущем, это огромная убежденность в победе нового» (Головашенко, Ю., Героика гражданской войны в советской драматургии, Л., 1957).

Изменился и сам тип героя советской Т. Говоря о трагическом, Чернышевский в свое время особо выделял «трагическое возвышенного», он писал о том, что «трагическое есть великое страдание человека или погибель великого человека». Советская Т. вносит существенные коррективы в сами понятия «возвышенное», «великий человек», она сообщает этим понятиям демократический смысл: «возвышенный подвиг» отнюдь не удел «великих людей» в привычном понимании этого слова, по-своему великим становится каждый, кто борется за народное дело и, если надо, сознательно жертвует ради него своей жизнью.

Среди Т. писателей других народов СССР следует назвать такие, как «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «Патетическая соната» и «97» М. Кулиша, «Фауст и смерть» А. Левады (Украина), трилогия латышского писателя А. Упита: «Мирабо», «Жанна д'Арк», «Спартак», — «Тетнульд» Ш. Дадиани, «Ара Прекрасный» Н. Зарьяна и др.

См. *Лит.* к ст. *Драма*.

В. Диев.

ТРАГИ́ЧЕСКОЕ — гибель, тяжкие страдания индивидуальности, раскрывающие невосполнимость ее утраты и утверждающие бессмертные общественно ценные начала, заложенные в этой неповторимой личности. Трагедия, ставя человека лицом к лицу со смертью, как бы прожектором освещает смысл его жизни.

У разных народов есть легенды, в основе к-рых лежит наблюдение над хлебным зерном, брошенным в землю, «умирающим» и вновь «воскресающим» в колосе, полном зерен. Эти наблюдения были закреплены в сказаниях об умирающих и воскресающих божествах: Дионисе (Греция), Осирисе (Египет), Адонисе (Финикия), Аттисе (Малая Азия), Гаммуз-Мардуке (Вавилония). Во время культовых празднеств в честь этих богов скорбь по поводу их смерти сменялась радостью и весельем в честь их воскрешения. Нарастание социальных противоречий усложнило земледельческую основу этих мифов, и в божествах стали видеть богов-избавителей и искупителей, своей смертью и воскрешением дающих людям надежды на вечную жизнь (легенды о Христе).

Одна и та же закономерность проявляется в истоках Т. разных народов. И в трагедийном действии эскимосов (описано Крузенштерном), и в древней сказке корейцев «Сим Чен», и в сказке африканской народности банту «О семи героях и семи птицах» — везде трагическая гибель оборачивается воскрешением, а скорбь сменяется радостью. Древнеиндийская эстетика выражала эту закономерность через понятие «самсара», к-рое означает круговорот жизни и смерти.

Парадоксально, но о смерти говорит не трагедия, а сатира. Сатира доказывает смертность живущего и даже торжествующего зла. Трагедия же утверждает бессмертие, раскрывает добрые и прекрасные начала в человеке, к-рые торжествуют, побеждают, несмотря на гибель героя. Трагедия поет гимн бессмертию человека. Трагически погибающая личность находит продолжение в жизни об-ва и, с другой стороны, оставаясь в памяти людей, сохраняет индивидуальную ценность. В Т. всегда существует проблема безвозвратной утраты неповторимой индивидуальности (и отсюда скорбь) и, с другой стороны, идея продолжения жизни этой личности, продолжения жизни героя в жизни человечества (и отсюда мотив радости). Аристотель открыл особый характер воздействия трагедии на душу зрителя и выдвинул понятие «*катарсис*» — очищение «подобных аффектов» посред-

ством страха и сострадания. Показывая героизм личности, прошедшей через тяжкие испытания, иск-во формирует «подобные аффекты». Трагедия учит зрителя такой же твердости, таким же взлетам духа, какие доступны героям.

В античной драме (Эсхил, Софокл, Еврипид) цель Т. — очищение зрителя, раскрытие диалектики свободы и необходимости в действиях героя, утверждение героической концепции личности. В греческой трагедии необходимость выступала в форме рока, к-рому противостояло свободное действие героя. Средневековье преобразовало необходимость в произвол бога. Т. здесь выступает как мученическое и освещено светом сверхъестественного. Эпоха Возрождения утвердила активность трагического героя и свободу его воли.

Внутри самого характера трагического героя заложены сопротивляемость, противоборство грозным обстоятельствам, стремление действием разрешить сложнейшие вопросы бытия.

Важнейшее свойство трагического характера — активность. В трагедии характер приходит во взаимодействие с самыми широкими, общемировыми обстоятельствами. Гегель подчеркивал способность трагедии исследовать состояние мира. Трагедии Шекспира — восстание против сил, сковывающих личность, утверждение диктатуры свободного человека. Но раскованность личности исторически неизбежно оборачивалась ее произволом. Эпоха Возрождения, совершив великие преобразования, не смогла развить все силы личности на благо об-ву. Исторически назревшее требование свободы личности пришло в трагическое противоречие с невозможностью его осуществления на данном историческом этапе развития. Трагедии Шекспира — это трагедии ничем не регламентированной личности. Личность, освободившись от пут средневековой морали, от рыцарских понятий о совести, чести, часто утрачивала вместе с тем и всякую мораль, совесть и честь. Надвигающаяся буржуазная эпоха готова была превратить гуманистический раблезианский лозунг «Делай что хочешь» в гоббсов тезис «Война всех против всех». Шекспировский герой в своем свободном и никакими рамками не ограниченном и не сдерживаемом развитии (Отелло, Гамлет) наталкивался на столь же свободное и ничем не сдерживаемое развитие зла (Яго, Клавдий). Зло, творимое Яго, было столь же последовательным осуществлением принципа «делай что хочешь», как и благородство Отелло. Раскрепощение личности в конкретно-исторических условиях формирования капитализма оборачивалось часто высвобождением эгоцентризма и своекорыстия буржуазного индивида. Утопия о нерегламентированной личности в реальности обернулась абсолютной ее регламентацией.

Кризис ренессансной гуманистической идеологии породил иск-во *барокко,* в к-ром чаще всего проявляется трагическая беспомощность человека перед грозными природными и общественными силами, над ним торжествующими. Для того направления барокко, к-рое сводилось к идеям контрреформации, характерны мистические мотивы, ощущение конца мира. Снова, как и в средние века, появляются герои-мученики. Лит-ра классицизма, связанная с эпохой консолидации и упрочения абсолютистского государства, выдвигает как основную коллизию борьбу долга и страсти. Т. у Корнеля и Расина сочетается с утверждением высоких моральных принципов. Просветительский классицизм углубляет и заостряет трактовку долга как долга общественного (Вольтер) и революционного (М. Ж. Шенье).

Романтизм поставил в центр трагедии лирический характер и состояние мира выразил через состояние духа. Для романтизма характерна абсолютизация Т., придание ему вселенских масштабов («мировая скорбь» — проявление неверия в возможность общественного прогресса, порожденное разочарованием результатом французской буржуазной революции). Это сказалось

в утверждении бессмертия зла и вечности борьбы с ним («Каин» Байрона). Критический реализм раскрыл трагический разлад личности и об-ва. Величайшее трагедийное произведение 19 в. — «Борис Годунов» Пушкина показывает, что нельзя бороться за народ без народа, нельзя добиться народного счастья без народной поддержки. Трагедия полно осуществляет принцип: судьба человеческая — судьба народная. Народ в «Борисе Годунове» и высший судия действий героев, и главное действующее лицо, и носитель предрассудков, и воплощение идеалов, он — начало и венец государственной жизни.

Ф. Достоевский показал трагическое состояние и мира и духа человека в их единстве, взаимопроникновении, взаимодействии. Ад и вокруг человека и в его душе, и во вне и внутри. Достоевский создал, пожалуй, самую безысходную концепцию мира. По концепции Достоевского, сопротивление и насилие не способны разрешить трагическое состояние мира, единственный путь — смирение. Однако Достоевский опроверг лишь анархическое, а не истинно революционное насилие.

В реалистическом иск-ве 19 в. (особенно на Западе) возникло расхождение между трагической судьбой человека и эстетической определенностью его характера. Нетрагический характер стал героем трагических историй. Капитализм сделал трагедию «обыкновенной историей». Т. стало элементом, проникающим во все роды и жанры. Трагедия как жанр («Бранд» Ибсена, «Гроза» Островского) становится редкостью. Т. проникает во все другие жанры. Об-во должно стать человечным. Разлад человека и об-ва нетерпим, его необходимо разрешить — такова высшая мысль и главный вывод разработки трагической темы в иск-ве критического реализма.

Модернизм рисует жизнь в распавшемся времени, жизнь без будущего, в царстве отчаяния. «Атрагическое» становится эстетической доминантой иск-ва, возникает «болезнь смерти» (ужас перед смертностью человека), дегероизация, эгоцентризм, принципиальное одиночество личности. Преодоление концепции абсурдности жизни, бегство из одиночества, поиск утраченного смысла жизни — пафос разработки трагедийной темы у реалистов 20 в. (Хемингуэй, Фолкнер, Л. Франк, Г. Бёлль и др.).

В иск-ве социалистического реализма Т., выявляя общественный смысл жизни, раскрывает, что в бессмертии народа осуществляется бессмертие героя. Для него характерно ощущение «без меня народ не полный» (А. Платонов), но и «без людей нет меня». В ряде произведений Т. выступает как частный случай и высшее проявление героического («Молодая гвардия» Александра Фадеева, «Моабитская тетрадь» Мусы Джалиля).

К. Маркс, конспектируя эстетику Фишера, заметил, что подлинной темой трагедии являются революции, революционная коллизия должна стать центральным пунктом современной трагедии. В «Гибели эскадры» А. Корнейчука, в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского революция дана не как фон событий, а как суть эпохи, как состояние мира. В «Тихом Доне» М. Шолохова герои непосредственно сталкиваются с историей, и именно перед ней они оказываются ответственными. Шолохов показывает, что состояние мира обнажено, масштаб событий огромен, в них участвуют человеческие массы, темп истории настолько убыстрился, что каждый втягивается в творение истории. Это делает героя в высшей степени ответственным за выбор пути.

В гегелевской категории трагической вины запечатлена личная ответственность героя за его свободное активное действие, вопреки грозному состоянию мира. Новаторство трактовки Т. в советском иск-ве — в обнажении общественной ответственности личности перед историей. Трагическая вина возвысилась до исторической ответственности героя. Большое иск-во всегда нетерпеливо стремится к грядущему. Оно торопит жизнь. Оно все устремлено к осуществлению идеалов уже се-

годня. В этом отношении трагический герой наиболее полно осуществляет в себе дух иск-ва. То, что Гегель называл трагической виной героя, есть удивительная способность жить, не приноравливаясь к несовершенному состоянию мира, а исходя из представлений о жизни, какой она должна быть. Такое несогласие с окружающей средой чревато пагубными последствиями для личности, над к-рой нависает грозная опасность. Но именно эта личность, не желающая считаться с установившимися отрицательными обстоятельствами, прокладывает путь к новому, более совершенному состоянию мира, к тому состоянию, в к-ром поступки и деяния трагического героя, противоречащие своей духовной наполненностью окружающей бедности, станут общечеловеческой нормой. Одной из центральных идей трагедийного произведения всегда является идея расширения возможностей человека, разрыв тех границ, которые исторически создавались, но стали тесными и узкими для наиболее смелых и активных из людей. Трагический герой взрывает устоявшиеся границы возможностей человека и выдвигает новую мораль. Это герой порыва, устремленного в грядущее. Он идет по переднему краю борьбы человечества, и на его плечи ложатся наибольшие трудности, на его сердце — наибольшие испытания. В трагедийном произведении смерть героя вселяет надежду в людей. Трагедия дает концепцию жизни, утверждая ее общественный смысл и отрицая как жизнь для себя, так и отрешение от себя. Единственный истинный смысл бытия человека — вобрав в себя мир, все его богатства, отдать себя миру. Все об-во должно развиваться и расти через и во имя человека, а не вопреки и не за счет его. С одной стороны, общественный прогресс, выражающийся в первую очередь в росте личности, с другой стороны, рост личности не за счет интересов других, а во имя об-ва, во имя человечества — таков раскрываемый реалистической трагедией путь к гуманистическому решению проблемы человека и об-ва.

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Об искусстве, М., 1957, т. 1, с. 25—32, 66, 135, 284—85, 339; т. 2, с. 521, 568; Аристотель, Об искусстве поэзии (Поэтика), М., 1957 (гл. IV, VI, IX, XIII); Гегель Г., Соч., т. XIV, М., 1958; Пушкин А., Полн. собр. соч., т. 10, М., 1958, с. 779; т. 7, М., 1958, с. 34—35, 213; т. 1, М., 1956, с. 418; Белецкий А., Древнегреческая трагедия, в его кн.: Греческая трагедия, М., 1956; Эйхенбаум Б., Трагедия Шиллера в свете его теории трагического, в сб.: Искусство старое и новое, М., 1921, с. 94—148; Борев Ю., О трагическом, М., 1961; его же, Эстетика, М., 1969, с. 68—91; Глебов А., Трагедия и трагическое, «Театр», 1937, № 6; Зись А., Иск-во и эстетика. Введение в искусствоведение, М., 1967 (разд. Трагическое); Тронский И., История античной лит-ры, 3 изд., Л., 1957; Ярхо В., Образ человека в классической лит-ре и история реализма, «Вопр. лит-ры», 1957, № 5; Каган М., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, 2 изд., Л., 1971.

Ю. Борев.

ТРЕХСЛО́ЖНЫЕ РАЗМЕ́РЫ — в русском силлабо-тоническом стихе размеры, в к-рых между ударными слогами располагаются два безударных, что ведет к образованию устойчивых трехсложных групп (стоп): дактиля (с ударением на первом, четвертом, седьмом и т. д. слоге), амфибрахия (на втором, пятом, восьмом и т. д.) и анапеста (на третьем, шестом, девятом и т. д.). Т. о., они различаются только по началу стихотворной строки:

дактиль — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
амфибрахий ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
анапест ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪

— т. е. наличием у амфибрахия одного, а у анапеста двух слогов перед первым ударением.

Поскольку соотношение ударных и безударных слогов в Т. р. близко к норме, характерной для русского языка, пропуск ударений как ритмический определитель в них редок, более часты пропуски безударных слогов, что сближает Т. р. с *дольниками* (см.).

Возможно также смешение размеров («Русалка плыла по реке голубой, Озаряема полной луной». — Лермонтов).

В античном стихосложении Т. р. образует сочетание долгого слога с двумя краткими, краткого с двумя долгими, трех долгих и трех кратких.

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

А. Карпов.

ТРЕХСТИШИЕ — стихотворная строфа из трех стихов. Употребляется очень редко. Возможны три разновидности: или все три стиха на одну рифму; или один из стихов остается нерифмованным, — на этом построены, напр., нек-рые твердые формы средневековой лирики, как *риторнель* (см.); или «бесконечные» («цепные») строфы, в к-рых со стихом, не получившим рифмы-отклика в той же строфе, рифмуется стих следующей строфы, напр. в средневековой поэзии: а б а - а б а - а б а ... (см. *Вилланель*) или а б а - б в б - в г в... (см. *Терцины*). Иногда в том же значении, как и Т., употребляется термин «терцет», но целесообразней обозначать им только законченное Т., не включая Т. с переходящей из строфы в строфу цепью рифм.

В. Никонов.

ТРИЛОГИЯ (греч. trilogia, от tri — три, logos — слово) — три самостоятельных произведения, объединенных в одно целое общностью идей, преемственностью сюжета, главными героями. Т. возникла в древнеафинском театре, в позднейших литературах — в поэзии и прозе. В тройственном цикле античной трагедии разрабатывался один из мифологических циклов. До нас дошли отрывки из персидской Т. на историческую тему (трагедия «Персы»), из Т. о дочерях Даная («Молящие») Эсхила, из фиванской Т. («Семеро против Фив»), из Т. о титане Прометее («Прикованный Прометей») и полностью Т. «Орестея». Т. распространена в мировой драматургии: Бомарше — «Севильский цирюльник» (1775), «Женитьба Фигаро» (1785), «Преступная мать» (1792—97); Шиллер — «Лагерь Валленштейна», «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна» (1800); в русской лит-ре хорошо известны комическая Т. о Бальзаминове Островского («Праздничный сон — до обеда», 1857, «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», 1861, «За чем пойдешь, то и найдешь», 1861), А. К. Толстой («Смерть Иоанна Грозного», 1866, «Царь Федор Иоаннович», 1868, «Борис Годунов», 1870), сатирическая Т. («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина», 1869) А. В. Сухово-Кобылина.

В 19 в. появились автобиографические Т.: «Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Н. Толстого; «Семейная хроника» (1856), «Детские годы Багрова-внука» (1858), «Воспоминания» (1856) С. Т. Аксакова. Поэтическая трилогия И. Вазова воспевала героическую национально-освободительную борьбу болгарского народа: «Знамя и гусла» (1876), «Горе Болгарии» (1877), «Избавление» (1878). Провансалец-обыватель Тартарен с его безграничным бахвальством, из трилогии А. Доде («Удивительные приключения Тартарена из Тараскона», 1872, «Тартарен на Альпах», 1885, «Порт Тараскон», 1890), вошел в мировую лит-ру и стал нарицательным образом. Ж. Валлес в Т. о Жаке Вентра («Ребенок», 1879, «Бакалавр», 1881, «Инсургент», 1886) сделал попытку дать свой революционно-демократический вариант популярной в критическом реализме темы — истории молодого человека 19 в. Золя создал острую антиклерикальную Т. «Три города» («Лурд», 1894, «Рим», 1896, «Париж», 1898). Части Т. связаны не только одной темой — острой критикой церкви, но и историей семьи Фроманов — ученых и мыслителей.

Мировая лит-ра 20 в. широко использовала форму Т. для раскрытия сложных и противоречивых явлений жизни. Появляется серия Т. у Голсуорси («Сага о Форсайтах», 1922, «Современная комедия», 1929, «Конец главы», 1931—33). Написав роман «Собственник» об английских накопителях Форсайтах, Голсуорси лишь через много лет возобновил повествование о семье Форсайтов, к-рое и вылилось затем в две Т. о Форсайтах. Мартин Андерсен-Нексе в Т. о Пелле, Дитте и Мортене (1906—54) раскрыл важнейшие этапы борьбы не только датского, но и европейского рабочего движения. Писатели — очевидцы больших социальных потрясений создают Т., посвященные современности (М. Пуйманова, У. Фолкнер). Многие советские писатели создали хорошо извест-

ные Т. В повестях Горького «Детство» (1912—13), «В людях» (1914) представлена история жизни человека из народных низов, преодолевающего сопротивление мещанской среды, приобщающегося к богатствам культуры. В 1923 г. Горький, обогащенный идеями нового времени, закончил свой художественный автобиографический цикл повестью «Мои университеты». Одна из значительных трилогий советской лит-ры — «Хождение по мукам» А. Н. Толстого (1921—41), посвященная судьбам русской интеллигенции («Сестры», 1921, «Восемнадцатый год», 1928, «Хмурое утро», 1941).

Образ вождя революции, борьбу народа за новое об-во воспроизводит драматургическая Т. о В. И. Ленине («Человек с ружьем», «Кремлевские куранты», «Третья Патетическая») Н. Погодина, над к-рой автор работал с 1937 по 1958 г. Ф. Гладкову принадлежит автобиографическая трилогия «Повесть о детстве», «Вольница», «Лихая година» (1950—54). Жанр Т. сравнительно часто используется в современной лит-ре (В. Беляев, Ю. Герман, О. Гончар и др.).

См. *Лит.* к ст. *Драма.*

А. Головенченко.

ТРИМЕ́ТР (от греч. — трехмерник) — стих в античном стихосложении, состоящий из трех метрических единиц (стоп или диподий). Наиболее распространен был ямбический Т. — стих античных трагедий и комедий, состоявший из трех ямбических *диподий* (т. е. шести ямбических стоп) с цезурой посередине третьей или четвертой стопы; ямбические стопы могли заменяться убыстренным *спондеем* (в комедии — на всех стопах, кроме последней, в трагедии — только на нечетных) и нек-рыми другими стопами. Схема трагедийного триметра:

⏒ – ⏑ – / ⏒ // – ⏑ – / ⏒ – ⏑ –

В русском силлабо-тоническом стихосложении ямбический Т. передается чаще всего пятистопным ямбом с дактилическим окончанием (на к-ром возможно факультативное ударение). Пример:

Подземный Гермий, ты, что власть отца блюдешь,
Спасителем явись мне и помощником!
В отечество пришел я и глашатаем
Над сим курганом кличу: я пришел, отец!
(Эсхил, пер. В. Иванова)

М. Гаспаров.

ТРИНАДЦАТИСЛО́ЖНИК — один из наиболее распространенных размеров польского и русского силлабического стиха. Делился *цезурой* (см.) на два полустишия в семь и шесть слогов:

Уме недозрелый плод ‖ недолгой науки,
Покойся, не понуждай ‖ к перу мои руки.
(Ка́нтемир)

Т. считался «героическим», «высоким» размером. Им писали эпические поэмы, оды, сатиры, пользовались им и в других жанрах. В польской поэзии 19 и 20 вв. Т. оставался одним из самых популярных размеров. Им написан «Пан Тадеуш» Мицкевича. В русской силлабике был самым распространенным размером «высокой» поэзии, часто встречается у Симеона Полоцкого, Феофана Прокоповича; Т. написаны все сатиры Кантемира.

См. ст. *Силлабическое стихосложение.*

В. Холшевников.

ТРИОЛЕ́Т (франц. triolet, от итал. trio — трое) — восьмистишие (схема: а б а а а б а б), строфа средневековой французской поэзии, распространившаяся и за пределами Франции; встречается и в наше время. Основана на тройном повторении (рефрене) — первая строка повторяется как четвертая и как седьмая — и на тройной рифме. Кроме того, вторая строка повторяется как восьмая, заключительная; строки «а», как и строки «б», имеют общую рифму. Напр.:

Еще весной благоухает сад,
Еще душа весенится и верит,
Что поправимы страшные потери, —
Еще весной благоухает сад...
О, нежная сестра и милый брат!
Мой дом не спит, для вас раскрыты двери...
Еще весной благоухает сад,
Еще душа весенится и верит...
(И. Северянин)

В русской поэзии Т. встречались эпизодически (Ф. Сологуб, И. Рукавишников).

В. Никонов.

ТРОП (от греч. tropos — оборот) — употребление слова в переносном (не прямом) его значении для характеристики к.-л. явления при помощи вторичных смысловых оттенков, присущих этому слову и уже непосредственно не связанных с его основным значением. Поскольку характеризуемое явление также обозначено словом, постольку Т. представляет собой в принципе двухчастное словосочетание, в к-ром одна часть выступает в прямом, а другая — в переносном значении. Простейшим примером такого построения является сравнение: «Как пена, грудь ее бела» (Пушкин). Здесь в первой части — переносное значение, так как имеется в виду лишь один вторичный признак пены — ее цвет, а во второй — прямое, основное значение. При перенесении слово теряет свое основное значение, на первый план выдвигается одно из вторичных.

Соотнесение прямого и переносного значения основывается на сходстве сопоставляемых явлений, или на контрасте, или на смежности их, — отсюда возникают различные виды тропов, к-рые детально классифицировались в старинных риториках и теориях словесности, хотя существенного значения такого рода детальная классификация не имеет. Основные виды Т. — *метафора* (см.), основанная на сходстве или контрасте явлений, *метонимия* (см.), основанная на смежности, и *синекдоха* (см.), основанная на соотношении части и целого.

По существу к Т. относятся как различные виды перенесения значения *эпитет, сравнение, гипербола, литота, ирония* (см.) и др.

Т. представляет собой общее явление языка, чрезвычайно расширяющее границы употребления слова, использующее множество его вторичных оттенков. Благодаря им Т. усиливает эмоциональную, оценочную окраску речи (отношение говорящего к явлению), индивидуализирует характеристику явлений и в конечном счете получает познавательное значение, углубляя представление об этих явлениях. Эти особенности Т. (эмоциональное, индивидуализирующее и познавательное) определяют особенное внимание к нему со стороны художественно-литературного творчества, его место в литературном языке (см. *Язык поэтический*). Т. выступает и как характерологическое средство индивидуализации речи персонажей, и как одна из выразительных сторон авторской речи. Поскольку Т. усиливает эмоциональность, оценочность речи, к нему тяготеют в особенности произведения романтического типа.

Анализ Т. мало плодотворен в том случае, если он рассматривается изолированно, он понятен в общей системе выразительности речи, как одна из форм организации ее эмоциональной атмосферы; важны не только наблюдения над его формальным построением, но прежде всего определение его содержательности, качества тех значений, к-рые в нем пересекаются, и внутренних их связей с общим характером речи персонажа или повествователя.

Л. Тимофеев.

ТРОХЕ́Й — см. *Хорей.*

ТРУБАДУ́Р (франц. troubadour, от прованс. trobar — находить, изобретать, сочинять) — поэт-певец, слагающий и сам исполняющий лирические стихи, аккомпанируя себе на скрипке или другом инструменте. Новая песня обычно сопровождалась новой мелодией. Лирика Т. возникла на юге Франции, в Провансе (12—13 вв.), к-рый в то время был независимым, экономически развитым государством, поддерживавшим оживленную морскую торговлю с соседними романскими и восточными странами. Т. воспевал радости земной жизни, красоту мира, возвышая человека и его любовное чувство. Предметом поклонения и любви часто оказывалась замужняя женщина. Прославляя любовь, Т. стремился к непосредственному и искреннему ее выражению. Возник культ вассального служения даме.

Католическая церковь преследовала поэзию Т., направленную против религиозного аскетизма. Известно около пятисот имен Т.: среди них несколько представителей королевских домов, крупные феодалы, ры-

цари, а также немало поэтов из низших социальных слоев — слуг, купцов, ремесленников, около тридцати женщин. Поэзия Бернарта де Вентадорна (ок. 1140—95), выходца из низов, слуги в замке, посвящена в основном любовной тематике. Его современник, Бертран де Борн (ок. 1140—1215), наиболее ярко проявил себя в жанре политической песни. Т. ввели разнообразные размеры и стихотворные формы, в основе к-рых лежат переработанные элементы народной песни: *кансона* (любовная песня), *сирвента* (чаще стихотворение на политическую тему, носящее полемический характер), плач, альба (утренняя песня при расставании влюбленных), серенада (вечерняя песня), пасторелла (песня о встрече рыцаря с пастушкой и их споре, своего рода стихотворный диалог), тенсона (спор двух поэтов, в к-ром затрагиваются любовные, поэтические или философские темы), *баллада* (плясовая песня, обычно сопровождаемая припевом). Провансальскую лирику отличает большая изысканность, разнообразная строфика.

13 век — закат провансальской лирики. Поэзия Т. оказала огромное влияние на творчество *труверов* (см.) во Франции и *миннезингеров* (см.) в Германии, открыла путь для поэзии «нового сладостного стиля» в Италии, оказалась своего рода родоначальницей всей европейской лирической поэзии.

Лит.: Пушкин А. С., О поэзии классической и романтической, Полн. собр. соч., т. 7, М., 1958; Шишмарев В., Лирика и лирики позднего средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса, Париж, 1911; Иванов К. А., Трубадуры, труверы и миннезингеры, 2 изд., П., 1915, с. 10—98; История французской лит-ры, т. 1, М.—Л., 1946, с. 80—93; Пуришев Б. И., Шор Р. О., Хрестоматия по зарубежной лит-ре. Лит-ра средних веков, М., 1953; История зарубежной лит-ры. Раннее средневековье и Возрождение, под общ. ред. В. М. Жирмунского, 2 изд., М., 1959, с. 99—114; Фридман Р. А., Любовная лирика трубадуров и ее истолкование, М., 1965.

А. Головенченко.

ТРУВЕ́РЫ (франц. trouvère, от trouver — находить, изобретать, сочинять) — французские поэты на севере страны, слагавшие эпические и лирические песни с конца 11 в. до нач. 14 в. Беря за основу народные поэтические традиции, Т. создали особые жанры: ткацкие песни, исполняемые мастерицами за работой, песни о горькой доле женщин, неудачно вышедших замуж. С нач. 12 в. Т., подпав под влияние трубадуров, перенимают провансальскую куртуазную тематику и манеру. Поэзии Т. присуща бо́льшая, чем у трубадуров, простота метрики и строфики, но в целом она более однообразна. Особенно интересно творчество Т. Конона де Бетюна (род. в середине 12 в. — 1219) и Тибо Шампанского (1201—53). В середине 13 в. куртуазная лирика Т. уступает место лирике городской. Поэзия Т. оказала влияние на лирическую поэзию эпохи Возрождения.

Лит.: Шишмарев В., Лирика и лирики позднего средневековья, Париж, 1911; Иванов К. А., Трубадуры, труверы и миннезингеры, 2 изд., П., 1915; История французской лит-ры, т. 1, М.—Л., 1946, с. 93—97; Черневич М. Н. и др., История французской лит-ры, М., 1965, с. 25—26.

А. Головенченко.

У

УРБАНИСТИ́ЧЕСКАЯ ПОЭ́ЗИЯ (от лат. urbanus — городской) — поэзия, в к-рой отражается жизнь крупных капиталистических городов с их огромным населением, шумной техникой, с контрастами роскоши и нищеты. У. п. ярко представлена уже в творчестве Уитмена («Листья травы», 1855).

У. п. не однородна. Если глава итальянского футуризма Ф. Маринетти славил какофонические шумы города, лихорадочные темпы жизни, то В. Брюсов изображает капиталистический город, его неисчерпаемый «яростный людской поток» как «воплотившийся в земные формы бред» («Конь блед»). Мрачен, саркастичен урбанизм поэтов-гуманистов. В поэзии Э. Верхарна капиталистический

город — враг человеку («То — город-спрут, горящий осьминог» — «Города-спруты», 1896), у Блока — это «страшный мир», у Маяковского — «адище-город», у раннего Бехера-экспрессиониста — «каменный лес», «гробы, стоящие с кружевом окон». Все эти примеры показывают, что У. п. связана с очень различными литературными группами и течениями, и поэтому понятие У. п. не имеет четкого историко-литературного содержания.

Е. Аксенова.

У́СТНАЯ СЛОВЕ́СНОСТЬ — см. *Фольклор.*

УТО́ПИЯ (искусственное слово, состоящее из греческого отрицания ou — не и topos — место, букв.: «нигде не находящееся») — произведение, изображающее вымысел, несбыточную мечту. «У.» назвал свое произведение английский мыслитель Т. Мор (1478—1535). В нем изображено коммунистическое об-во на воображаемом острове. Полное заглавие произведения — «Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» (1516), русский перевод 1789 г. В Англии происходило быстрее, чем где-либо, разложение феодализма и развитие капитализма, противоречия капиталистического строя порождали У., содержащие антикапиталистические тенденции и мотивы. Мечта народа о лучшей, справедливой жизни служила своего рода мерилом для литературных У. Утопия Мора открыла собой страницу в истории социалистической мысли, т. к. в ней впервые отчетливо был сформулирован ряд положений, характерных для современного социализма. Автор первой У. не приемлет английское государство с его бесчеловечными законами против трудового народа. Эксплуататорскому об-ву, в основе к-рого лежит частная собственность, он противопоставил коммунистический строй У. Т. Мор первый выдвинул основной принцип: от каждого по его способностям, каждому по потребности. Книга его стала богатейшим источником мыслей о лучших формах общественной и государственной жизни, явилась образцом для многочисленных подражаний, переделок и пересказов. После Мора У. стали называть произведения, содержащие попытку нарисовать будущее об-во на основе критики существующих социально-политических отношений. Из последующих У. большое значение имели утопии Т. Кампанеллы (1568—1639; «Город солнца», 1623), Д. Уинстенли (1609—62; «Закон свободы, изложенный в виде программы, или Восстановление истинной системы правления», 1652).

Утопические романы нач. 18 в. (лучший из них — «История севарамбов», 1675—79, Вераса, 1630—1700) — самая распространенная форма пропаганды социалистических идей. Для социально-политической лит-ры 18 в. была характерна идеализация «добрых дикарей», не знающих частной собственности и не понимающих слов «мое» и «твое». Непосредственное пропагандистское воздействие книги Морелли «Кодекс природы» (1755) не ограничивается только 18 в. Развивая в ней в плане теоретического рассуждения положения, выдвинутые ранними утопистами, Морелли прокладывает пути от Мора и Кампанеллы к Бабёфу и утопическим коммунистам 19 в. Бабувистская пропаганда (Б у о н а р о т т и Ф., Заговор во имя равенства, именуемый заговором Бабёфа) составляет важное промежуточное звено между социалистами-рационалистами и утопическим коммунизмом 19 в.

Огромное значение для пропаганды социалистических идей имели произведения социалистов-утопистов (Фурье, Сен-Симона, Оуэна). В своем романе «Эревоон» (1872) — «утопии навыворот» — С. Батлер возродил свифтовскую манеру сатирического романа. Знаменитый роман В. Морриса (1834—96) «Вести ниоткуда» (1890) — своего рода развернутый ответ на У. американца Э. Беллами (1850—98) «Через сто лет» (1888), к-рую Моррис не мог принять. У. у Морриса заселена живыми людьми, а не бездушными манекенами, как у Беллами. «Моррису, — отмечал Ал. Мортон, английский иссле-

дователь, — удалось изобразить такое утопическое государство, в котором хочется жить». Утопический характер носят и нек-рые романы Ж. Верна, Г. Уэллса. Героями Уэллса обычно являются люди науки, инженеры, техники и администраторы, а также преуспевающие и «просвещенные» капиталисты. Представляет интерес первая революционно-утопическая драма «Зори» Верхарна (1898).

Форма У. в 20 в. была использована в разных целях, очень отличных от тех, к-рые ставили себе классические утописты прошлого. Создаются многие романы-У., напр. «На белом камне» (1904) А. Франса. Во второй вставной новелле романа — «Вратами из рога или вратами из слоновой кости» — раскрывается социалистическая У. автора. В ней рассказано о социалистической федерации европейских народов 2270 г. Автор видит черты социалистического будущего в уничтожении частной собственности на средства и орудия производства, в плановом развитии хозяйства, в принципе всеобщего труда, в высоком уровне развития науки и техники, уничтожении войн, всеобщем изобилии, но многие вопросы решены ошибочно, подчас наивно. А. А. Богданов написал социально-утопические романы «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1912). Последний получил отрицательную оценку В. И. Ленина. Представляют интерес У.-романы К. Чапека «Р.У.Р.» и «Война с саламандрами». Утопический характер носит и ряд пьес Шоу, написанных после второй мировой войны.

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Манифест Коммунистической партии, соч., 2 изд., т. 4, М., 1955; Энгельс Ф., Развитие социализма от утопии к науке, М., 1970; Ленин В. И., Полн. собр. соч., т. 2 («К характеристике экономического романтизма»); т. 18 («Две утопии») т. 19 («Три источника и три составных части марксизма»); Свентоховский А., История утопии, М., 1910; Плеханов Г. В., Утопический социализм 19 в., Соч., т. 18, М. — Л., 1928; Волгин В. П., История социалистических идей, ч. 1, М. — Л., 1928; Мор, Утопия, пер. с лат., 2 изд., М., 1953; Мортон Ал., Английская утопия, пер. с англ., М., 1956; Моррис У., Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия, пер. с англ., М., 1962; Предшественники современного социализма, сост. акад. В. П. Волгин, М. — Л., 1928.

А. Головенченко.

Ф

ФАБЛЬÓ (франц. fabliau, от лат. fabula — рассказ, басня) — небольшой, преимущественно юмористический бытовой рассказ средневековой лит-ры в стихотворной форме (восьмисложные строки, срифмованные попарно).

Как один из популярных жанров городской лит-ры, Ф. возник на севере Франции в середине 12 в. в связи с ростом ее городов. Города становились очагами новой, возникающей на широкой народной почве лит-ры. Известно более 150 Ф., но почти все они анонимны. Их сочиняли горожане, среди к-рых были ремесленники, писцы и стряпчие, певцы и странствующие музыканты. Простейший вид Ф., основанный на случайно возникшей комической ситуации, с его грубоватым смехом, служил лишь для отдыха и развлечения. Во вторую группу входили Ф. с более развитыми сюжетами, в них восхвалялись качества, присущие горожанам и крестьянам. Третья группа Ф. пронизана социальной сатирой на состоятельные городские круги. Всячески высмеиваются жадность и скупость, душевная черствость, чревоугодие именитых горожан, лицемерие и порочность священников, грубость недалеких рыцарей, проделки профессиональных воров и мошенников. Есть несколько Ф., в которых высмеивается нерасторопность, простоватая хитрость крестьянина. В отличие от куртуазной рыцарской лит-ры, с ее необычайными, полуфантастическими приключениями, в Ф. видно стремление к реалистическому изображению жизни. В Ф. изображались городские и сельские нравы, любовные приключения, многие Ф.

носили откровенно антирелигиозный характер — в них были выпады против святых и самого бога.

Создатели Ф. обнаружили новое отношение к жизни. Отрицая религиозный аскетизм, они предпочитали весело и жизнерадостно смотреть на жизнь и окружающий их мир. Ф. пронизывает светский дух, в нем нельзя не видеть интереса к обыденной стороне жизни. В центре Ф. — человек из низов, одерживающий верх над сильными мира сего.

Ф. возник в гуще народной. На народное происхождение указывают быстрота действия, живость диалога, сила и точность выражений, обилие народных оборотов речи, пословиц и поговорок. Ф. — переходная форма к новелле Возрождения. Основные образы Ф. будут еще долго жить в новелле. Мотивы Ф. встречаются в «Кентерберийских рассказах» (1386—1400) Чосера (1340—1400), в «Декамероне» (1471) Боккаччо (1313—75), в «Фацециях» (1452) Браччолини (1380—1459) и у других итальянских рассказчиков, в «Гаргантюа и Пантагрюэле» (1532—64) Рабле (1493—1553), баснях Лафонтена (1621—95) и Крылова, в фарсовых комедиях («Лекарь поневоле», 1667) Мольера, в «Озорных рассказах» (1832—37) Бальзака и деревенских новеллах Мопассана.

Лит.: История французской лит-ры, т. 1, М. — Л., 1946, с. 138—44; Пуришев Б. И. и Шор Р. О., Хрестоматия по зарубежной лит-ре. Лит-ра средних веков. Поэзия городского сословия, М., 1953; История зарубежной лит-ры. Раннее средневековье и Возрождение, под общ. ред. В. М. Жирмунского, М., 1959, с. 151—54; Черневич М. Н., Штейн А. Л., Яхонтова М. А., История французской лит-ры, М., 1965, с. 36—37.

А. Головенченко.

ФА́БУЛА (от лат. fabula — басня, повествование, история) — имеет самые разноречивые истолкования. Наиболее распространенное понимание Ф. принадлежит Аристотелю, к-рый видел в ней «сочетание фактов», «состав происшествий», являющихся «основой» и «душой» художественного произведения («Об иск-ве поэзии», 1957, с. 57—60). В этом понимании Ф. тождественна сюжету, и поэтому многие, напр. Горький, Луначарский, Воровский, для обозначения развертывающихся в поэтических произведениях событий пользуются то термином «сюжет» (см. *Сюжет*), то термином «Ф.».

Были и имеются попытки рассматривать Ф. как видоизменение, частное выражение сюжета, его схему. Так, А. Н. Островский воспринимает Ф. как основу сюжета, «краткий рассказ о к.-н. происшествии, случае, рассказ, лишенный всяких красок» (Полн. собр. соч., т. XII, 1952, с. 195). Нек-рые писатели и литературоведы, наоборот, рассматривают сюжет как событийную схему, а Ф. как включающую всю сущность (систему) событий. Чехов в письме к брату от 11 апреля 1889 г. пишет, что в пьесе «сюжет должен быть нов, а фабула не обязательна» (Собр. соч., т. XI, 1958, с. 349). Под сюжетом здесь понимается событие, а под Ф. — его осложняющие традиционные перипетии: «сюжет — канва, а фабула — узор», сюжет — «скелет», а фабула — «ткань, одевающая его кости». Формалисты рассматривали Ф. то как «материал произведения», то как «оформление сюжета».

Нередко Ф. считают лишь «естественную», прямую временную последовательность событий, в то время как сюжет может допускать и перестановки, сдвиги событий. Думается, что всякие попытки найти понятию «Ф.» то или иное применение в качестве частного момента сюжета или композиции ведут к искусственному усложнению анализа художественного произведения, к путанице.

В смысловом значении Ф. и сюжет по сути дела синонимичны. Для определения событийного аспекта произведения нет необходимости в пользовании двумя терминами. Из них нужно избрать один — «сюжет». Именно этот термин получил бо́льшее распространение в литературоведческой и критической практике для обозначения события как частного выражения содержания художественного произведения, хотя и термин «Ф.» отнюдь не вышел из употребления.

А. Ревякин.

ФАНТАСТИКА (от греч. phantastice — способность воображать) — мир причудливых представлений и образов, рожденных воображением на основе усвоенных ранее фактов реальной жизни. На заре человечества Ф. находила свое воплощение в различных религиях у разных народов, в мифологии, в создании языческих культов, божков и т. п.

Ф. воплотилась в образах русских былинных богатырей и щедро расцветила сказки всех народов: Баба Яга, Кащей Бессмертный, лампа Аладина, меч-кладенец, ковер-самолет, скатерть-самобранка, русалки, джинны, тролли, гномы, эльфы, жар-птицы и др. С развитием науки и техники Ф. помогает заглянуть в будущее, побуждая к поискам научную мысль и пропагандируя ее достижения (см. *Научно-фантастический жанр*). Способность к воображению — неотъемлемое качество всякого творческого труда. Даже в математике фантазия, безусловно, нужна, даже открытие дифференциального и интегрального исчисления невозможно было бы без фантазии. Фантазия есть качество величайшей ценности... (См.: Ленин В. И., Полн. собр. соч., т. 29, с. 330).

Ф. занимала большое место в лит-ре эпохи Возрождения (Рабле, Шекспир, Т. Мор и др.). Вольтер в повести «Кандид, или Оптимизм» (1759) рассказал о фантастической стране Эльдорадо, противопоставив феодальному миру свою просветительскую утопию.

Ф. нередко является средством сатирического освещения действительности. Д. Свифт в фантастических «Путешествиях Гулливера» (1726) дал сатиру на современное ему об-во. Сатире Маяковского («Клоп», «Баня») также помогает Ф.

Особенно богато Ф. творчество писателей-романтиков (Блейк, Шелли, Гофман, Шамиссо и др.). Причудливо-фантастические образы Гофмана нередко достигают огромной обличительной силы («Маленький Цахес», «Записки кота Мура» и др.). У ряда романтиков (Новалис. Ахим фон Арним и др.) Ф. принимала мистическую окраску. Иррациональна и глубоко субъективна Ф. символистов и модернистов.

Ф. представлена в лит-ре 20 в. в творчестве таких писателей, как А. Франс, Г. Уэллс, Ф. Кафка, К. Чапек. К фантастическим образам прибегают и писатели социалистического реализма (боги в «Добром человеке из Сезуана» Б. Брехта).

Ф. советского писателя А. Грина (1880—1932) проникнута светлым, романтическим мироощущением («Алые паруса», 1923, «Сердце пустыни», 1923, «Бегущая по волнам», 1928, и др.). Несуществующие города, неизвестные моря, удивительные встречи героев, носящих странные имена, полны поэзии, найденной в реальной жизни. Большое место занимает Ф. в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита».

См. ст. *Научно-фантастический жанр, Утопия.*

Е. Аксенова.

ФАРС (франц. far, от лат. — начиняю) — западноевропейская народная комедия 14—16 вв., ведущая начало от представлений веселых гистрионов (актеров) масленичных игр, получившая устойчивый характер острокомической *интермедии* (см.), включавшейся в мистерии — религиозные драмы; по характеру близка *фабльо* (см.). Авторы средневековых Ф. в большинстве неизвестны, т. к. часто Ф. составлялся коллективно. С 15 в. Ф. как самостоятельный жанр обладал основными признаками народных представлений — массовостью, сатирической направленностью, вольнодумством, буффонадой. Ф., полный насмешек и преувеличений, метко высмеивал грабительские феодальные войны, корыстолюбивых богатых горожан, сластолюбивых и жадных монахов, продажных судей. Часто в комическом облике представали и простодушные крестьяне. Ф. был демократичен в своей основе, но, поддерживая королевскую власть, он провозглашал культ частного интереса и восхвалял плута, т. е. в Ф. переплетались демократические и собственнические воззрения, давала себя знать бюргерская идеология. Родственны Ф.

соти́ и *моралите* (см.). В Ф. фигурируют не индивидуальные характеры, а готовые типы-маски: простак муж, сварливая и неверная жена, хитрец слуга, пьяница и сластолюбец монах, шарлатан-лекарь, хвастун-солдат, неудачник-студент, ученый-педант. Ф. — первая попытка создания социальных типов.

Полные неподдельного остроумия, забавных положений, содержащие много метких народных оборотов, Ф. всегда привлекали демократического зрителя. Католическая церковь беспощадно боролась с Ф. Своеобразный цикл об адвокате Пателене — один из самых популярных Ф. Приемами Ф. широко пользовались Шекспир, Мольер, Сервантес, Лопе де Вега, Карло Гольдони.

В 19—20 вв. Ф. — жанр буржуазно-коммерческого театра, оторванный от народной традиции; это в большинстве случаев бессодержательные, нередко скабрезные комедии, построенные на недоразумениях, чисто внешних комических приемах. Приемы фарсовой буффонады сохранились в цирковой клоунаде.

Лит.: Д ж и в е л е г о в А. и Б о я д ж и е в Г., История западноевропейского театра, М. — Л., 1941, с. 83—94; Три фарса об адвокате Пателене, пер. с франц., М., 1951; Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1, сост. и ред. С. Мокульского, М., 1953, с. 130—44; П у р и ш е в Б. И. и Ш о р Р. О., Хрестоматия по зарубежной лит-ре. Лит-ра средних веков, М., 1953, с. 324—33; История западноевропейского театра, т. 1, под общ. ред. С. С. Мокульского, М., 1956, с. 102—107, 119—24; История зарубежной лит-ры. Раннее средневековье и Возрождение, под общ. ред. В. М. Жирмунского, М., 1959, с. 187—88; Ч е р н е в и ч М. Н., Ш т е й н А. Л., Я х о н т о в а М. А., История французской лит-ры, М., 1965, с. 43—44.

А. Головенченко.

ФАЦЕ́ЦИИ (от лат. facetia — шутка, острота) — вид повествовательной городской лит-ры эпохи Возрождения, смешной рассказ или анекдот о к.-л. забавном или поучительном случае из жизни, приключении. Поджо Браччолини (1380—1459) — видный итальянский гуманист 15 в., автор нескольких философских трактатов, много путешествовавший по Европе и открывший ряд новых рукописей античных писателей, впервые литературно обработал Ф. Литературный анекдот ведет свое начало от Ф. В Ф. в увлекательной, реалистической манере рассказано о быте и нравах своего времени. Служа секретарем папской курии, Браччолини подслушал и записал много анекдотов, рассказанных посетителями, кое-что изменяя и добавляя. Будучи горожанином, Браччолини жертвой своих насмешек избрал рыцарей, чиновников, духовенство, крестьян. Он не был атеистом, но его насмешки задевали невежественных, пьяных и развратных монахов всех орденов и священников, епископов, кардиналов, умерших пап. В отличие от новелл, в Ф. нет психологически разработанного характера, они предельно сжаты и отличаются большой сюжетной динамичностью.

В первой половине 17 в. в России появились переводные Ф., пришедшие из Польши под названием «факецыя» или «жарт» (шутка). В России Ф. назывались стихотворные тексты, помещаемые под лубочными картинками. В них высмеивались нерасторопный крестьянин, непостоянная женщина, лицемерный и сластолюбивый священник и др.

Лит.: П ы п и н А. Н., Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских, СПБ, 1857; Фацеции, или жарты польские. Памятники древней письменности, т. 1, СПБ, 1878—79, с. 85—152; Русские народные картинки, собрал и описал Д. Ровинский, т. 1—4, СПБ, 1881—1893; Б р а ч ч о л и н и Поджо, Фацеции, пер. с лат., коммент. и вступ. ст. А. К. Дживелегова. Предисл. А. В. Луначарского, М. — Л., 1934; П у р и ш е в Б. И., Хрестоматия по западноевропейской лит-ре. Эпоха Возрождения, М. — Л., 1959, с. 66—68; Д е р ж а в и н а О. А., Фацеции. Переводная новелла в русской лит-ре XVII в., М., 1962.

А. Головенченко.

ФЕЛЬЕТО́Н (от франц. feuilleton) — жанр художественно-публицистической лит-ры, жизнь к-рого тесно связана с жизнью газеты и журнала.

На протяжении более чем полуторавекового своего существования термин «Ф.» употреблялся в нескольких значениях. Он родился в 1800 г., когда во французской газете «Journal des Debats» впервые появился

листок-вкладыш, заполнявшийся обычно театральной хроникой, модами и разного рода «мелочами». Вскоре вкладыш был заменен особым «подвалом», отделявшимся от остального материала газеты линией отрыва. Т. о., первоначально термин «Ф.» служил не столько для обозначения жанровой принадлежности, сколько для обозначения места печатания материала; это представление о Ф. как о «подвале» газеты изредка встречается и до сих пор.

Широкое распространение получил позже и другой взгляд на Ф. — как на произведение, помещаемое с целью «оживления» газеты или журнала. Такое представление о Ф. как о произведении прежде всего «занимательном» практически также снимало вопрос о его специфических жанровых признаках: любая живо написанная статья или заметка могла быть зачислена в этом случае по ведомству Ф. О живучести подобного взгляда свидетельствует уже тот факт, что споры о такого рода «Ф.» велись не только в прошлом веке, но и оказались предметом внимания советской литературной науки в 20—30-х гг.

В настоящее время наиболее распространено представление о Ф. как о малом жанре художественно-публицистической лит-ры, в основе которого лежат факты реальной действительности. Находясь на границе художественной лит-ры с ее широтой обобщений и публицистики с ее конкретным «адресом» и непосредственностью воздействия, Ф. характеризуется обилием стилевых манер. Как два крайних полюса выступают, пользуясь принятой еще в 20—30-х гг. терминологией, «Ф. от беллетристики» и «Ф. от публицистики». Между ними (в зависимости от соотношения элементов «художественности» и «публицистичности») располагается ряд стилевых разновидностей.

В Ф., как правило, отчетливо ощущаются личность фельетониста и его собственный взгляд на описываемые события. Одним из наиболее часто встречающихся формальных признаков жанра является присутствие в Ф., наряду с основной, одной или нескольких дополнительных тем, тем иного тематического ряда, ассоциативно связанных с основной.

Различают Ф. сатирический и т. н. положительный. Сатирический Ф.— наиболее распространенный тип Ф.

Лит.: Фельетон. Сб. ст., Л., 1927; З а с л а в с к и й Д., Истоки и пути фельетона, М., 1931; Ж у р б и н а Е., Иск-во фельетона, М., 1965; К о л ь ц о в М., Писатель в газете, М., 1961.

А. Старков.

ФИГУ́РА СТИЛИСТИ́ЧЕСКАЯ — см. *Синтаксическая фигура.*

ФИГУ́РНЫЕ ФО́РМЫ — стихотворения, составленные из строк разного размера, т. о., чтобы их контуры изображали к.-л. фигуру: треугольник, крест, звезду, сердце и т. п. Принадлежа только графике, подобные ухищрения не имеют никакого отношения к поэзии. Они связаны гл. обр. с периодами упадка, отрыва поэзии от жизни (в книжной латинской поэзии средневековья, в стихах С. Полоцкого, адресованных к царю, в русской предреволюционной поэзии декаданса и пр.).

В. Никонов.

ФИЛОЛО́ГИЯ (греч. philología — любовь к знаниям, от philéō — любить, lógos — слово, знание). В таком смысле Платон называл филологом Сократа. Термин «Ф.» употребляется в значении: а) совокупности наук, изучающих язык и лит-ру и относящихся к области гуманитарных знаний; б) совокупности приемов исследования языка, стиля, почерка, манеры письма с целью определения автора, времени, места и обстоятельств создания памятника письменности; в) толкования текста произведений писателей, чаще всего древних. В английском языке Ф. обычно обозначает лингвистику. Ф. как наука возникла в древности. Одним из первых называл себя филологом александрийский ученый Эратосфен. Ф. была широко известна и разработана в древней Греции (Сократ, Платон, Аристотель). Древнеримская Ф. развивалась на основе древнегреческой и состояла гл. обр. в толковании произведений извест-

ных писателей, а также установления их текстов, в чем значительны заслуги Марка Теренция Варрона, к-рый также изучал форму и стиль. В древнем Риме Ф. отличалась от грамматики, рассматривавшей грамматическую сторону языка, орфографию и метрику. Дальнейший шаг в своем развитии Ф. сделала в эпоху Возрождения в трактатах Данте («Пир», «О народной речи»), Боккаччо («Генеалогия богов»), Лоренцо Валла («О свободе воли»), в к-рых был установлен подлинный смысл сочинений Аристотеля («Гварино из Вероны»), дано толкование и критика текстов греческих и римских авторов. Однако Ф. как наука сложилась в определенную систему знаний и приемов в 17—18 вв. в связи с большим интересом к античной культуре. В это время Ф. понималась весьма широко как изучение не только языка и лит-ры, но и истории, философии, иск-ва и даже материальной культуры народа. Немецкий ученый Ф. А. Вольф определял Ф. как «науку о древности», включая в нее все исторические дисциплины, изучающие памятники культуры. Так как приемы филологического изучения были разработаны первоначально при исследовании памятников древности, при толковании произведений греческих и римских авторов, это послужило основой дальнейшего развития Ф. и вместе с тем своеобразного ее понимания, когда Ф. была ограничена таким изучением. Позже этот раздел Ф. получил название классической Ф., и долгое время Ф. отождествлялась с изучением древних писателей. С возникновением в нач. 19 в. сравнительно-исторического метода изучения языка и его большими успехами (Я. и В. Гриммы, Ф. Диц, Й. Добровский, А. Востоков) понимание Ф. сузилось, и она стала приравниваться к языкознанию. Так понимал Ф. и Белинский, когда писал: «Создать язык невозможно, ибо его творит народ; филологи только открывают его законы и приводят их в систему» («Литературные мечтания»). Вместе с тем Ф. все более глубоко разрабатывала приемы научного исследования и от наблюдений фактов приходила к обобщениям, к понятию «законов» развития языка, а затем и лит-ры. Видная роль изучения памятников письменности и использования сравнительно-исторического метода обусловила развитие вспомогательных наук и их обособление как специальных дисциплин: герменевтики (установления полного смысла содержания произведений), палеографии (изучения внешнего вида письма для выяснения времени и места создания произведений) и др. Формирование европейских наций и развитие национального самосознания и культуры народов Европы в 19 в., особенно с его середины, привели к возникновению специальных разделов Ф., изучающих языки и лит-ры целых групп народов, родственных между собой. Так сложились романская Ф., германская Ф., славянская Ф., угро-финская Ф. и т. д. В конце 19 — нач. 20 в. они обычно носили общее название «неофилология». Понятие Ф. теперь все более определялось и включало в себя изучение языков и литератур, т. е. не ограничивалось языкознанием. В таком значении Ф. существует и в настоящее время. Среди вспомогательных филологических наук в последние годы особое значение приобрела *текстология* (см.), задачи к-рой значительно расширились. Она сыграла важную роль в издании древних текстов, напр. летописей, в издании произведений крупнейших общественных деятелей и писателей (В. И. Ленина, А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого). Языкознание и лит-ведение как науки, составляющие Ф., дифференцировались на ряд специальных дисциплин: общее языкознание, история языка, изучение современных языков, теория лит-ры, история литературы, критика. К Ф. в значительной степени относится и фольклористика, поскольку фольклор является иск-вом слова. Современная Ф. выдвигает новые проблемы изучения языка и лит-ры и разрабатывает новые методы. Значительное развитие получил особый раздел лит-ведения, собственно теории лит-ры, — поэтика. Вместе с процессом дифференциации филологических наук расширя-

ется и их сотрудничество, что служит основой, напр., стилистики, к-рая соединяет в себе важные стороны языкознания и лит-ведения (ее иногда называют лингвостилистикой). Советская Ф., пользуясь марксистско-ленинским методом исследования языка и лит-ры, добилась значительных достижений в их теории и истории. Она стремится понять специфику языка и лит-ры, их общественную роль, раскрыть закономерности их исторического развития, поставить на службу советскому об-ву ценнейшее наследие культуры прошлого. Она расширяет научное сотрудничество с Ф. зарубежных стран, особенно социалистических, широко участвует в международных съездах, напр. славистических, в специальных симпозиумах. Развитие советской Ф. идет быстрыми темпами. Важной отличительной чертой служит, с одной стороны, разграничение ее задач с задачами смежных наук — с историей, искусствознанием, философией, историей культуры, а с другой — творческое сотрудничество с ними.

Лит.: Ионин А., О филологической герменевтике, «Журн. МНП», 1853, ч. 120, отд. 2; Heerdegen F., Die Idee der Philologie, Erlangen, 1879; Бласс Ф., Герменевтика и критика, Одесса, 1891; Мандес М. И., О задачах филологии, «Филологическое обозрение», 1897, т. XII; Добиаш А., Что такое филология и каково ее значение?, Нежин, 1900; Hetter A., Philologen Lexikon, Bd., Halle, I—V, 1916; Шишмарев В. Ф., Филологическая работа в АН СССР, «Изв. ОЛЯ АН СССР», 1945, № 2; Шарбатов Г. Ш., Арабистика в СССР. 1917—1959. Филология, М., 1959; Kuch H., Philologos, B., 1965.
См. *Лит.* к ст. *Литературоведение.*

Н. Кравцов.

ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН — термин, имеющий два существенно различных значения:

1) Произведение собственно философского характера, принявшее форму образного повествования в целях большей эмоциональной убедительности, популярности, живости и т. п. Ф. р. особенно типичны для лит-ры Просвещения (произведения Вольтера, Монтескье, Дидро, Годвина и др.). В России Ф. р. и повести писали В. Ф. Одоевский, Герцен, Чернышевский и др. Характерны Ф. р. и для лит-ры 20 в. — таковы, напр., произведения Унамуно (Испания), Музиля (Австрия), Камю, Сартра (Франция), Хаксли (Англия).

Ф. р. тяготеет к ярко выраженной художественной условности: герои его не являют собой саморазвивающиеся характеры, но выступают как выразители идей автора, как резонеры; сюжет и само разрешение конфликта подчинены движению определенной философской концепции. Сама изобразительная ткань произведения обычно не обладает той прочностью и красочностью, к-рые присущи собственно художественному роману (см. *Интеллектуализм в литературе*).

2) Философскими нередко называют также наиболее глубокие и емкие по своему художественному смыслу романы, напр. романы Сервантеса, Стендаля, Достоевского и др. В данном случае имеется в виду, что творцы этих романов, подобно величайшим философам, раскрывают решающие, основные вопросы человеческого бытия, стремятся создать целостное представление о мире. Это словоупотребление широко распространено и узаконено. Но необходимо сознавать, что выражение «Ф. р.» имеет в этом случае переносный смысл, принципиально отличающийся от прямого смысла термина «Ф. р.». «Дон Кихот», «Красное и черное», «Братья Карамазовы» — это, конечно, не философские, а всецело художественные произведения, и именно в этом заключено их величие и ценность. Между тем «Ф. р.» в собственном смысле слова — это синтетическая форма культуры, в которой соединяются элементы философии и иск-ва.

Лит.: Реализм XVIII в. на Западе. Сб. ст., М., 1936; Евнина Е. М., Современный французский роман. 1940—1960, М., 1962; Бахтин М. М., Проблемы поэтики Достоевского, 3 изд., М., 1972; Жантиева Д. Г., Английский роман XX в. 1918—1939, М.—Л., 1965; Елистратова А. А., Английский роман эпохи Просвещения, М., 1966; Ершов Л. Ф., Русский советский роман (нац. традиции и новаторство), Л., 1967.

В. Кожинов.

ФОЛЬКЛОР (от англ. folk — народ, lore — мудрость). Термин «Ф.» полу-

чил международное распространение. В Англии, Франции, США им обозначают все виды народного творчества (поэзию, музыку, танцы, резьбу) и даже верования и обычаи. В СССР под ним понимают устнопоэтическое творчество народа, а также народную песню, народную музыку и танец. Наряду с терминами «народное поэтическое (или устное) творчество» часто пользуются термином «Ф.». В дореволюционной науке употреблялись термины «народная словесность», «устная словесность», «народная поэзия». В отличие от мифов (бессознательной формы художественного творчества и особой формы верований) Ф. — особый вид иск-ва. В древнейших формах он, как и миф, синкретичен: соединяет в себе особенности различных видов иск-ва. Постепенно в нем все большее значение приобретало слово, ему стали подчиняться музыкальная сторона произведений и театральные элементы исполнения. Синкретичность (см. *Синкретизм)* сохраняется в песне, где соединяются слово и напев, а иногда сопровождается танцем и наигрышем на музыкальном инструменте. В других жанрах слово соединяется с мелодией (былина), с обрядом (свадебная песня), с театрализацией (игровые песни), с магическим действием (заговор). Синкретичность проявляется и в таких моментах исполнения, как использование мимики, жестов, живых интонаций речи. Есть в Ф. и драматические жанры.

Важнейшей особенностью Ф. является то, что он представляет собой иск-во устного слова; это его всегда отличало от лит-ры и других видов иск-ва и служило в древности основой его синкретичности. Ф. возник до появления письменности, поэтому он использует выразительные средства живой речи. В Ф., как и в лит-ре, существуют три рода произведений: эпические, лирические и драматические. Первые имеют и стихотворную и прозаическую форму. По составу жанров Ф. отличается от лит-ры. Так, в русском Ф. к эпическим жанрам относятся былины, исторические песни, сказки, предания, легенды, сказы, к лирическим — обрядовые, семейные и любовные песни, причитания, частушки, к драматическим — драмы («Лодка», «Царь Максимильян»). Популярны пословицы и поговорки. Многие жанры Ф. вошли в лит-ру (песня, сказка, легенда, напр. сказки Пушкина, песни Кольцова и Исаковского, легенды Лескова и Короленко), но там они приобретают свои особенности. Жанры Ф. имеют каждый свое жизненное содержание: былины изображают борьбу богатырей с врагами Родины, исторические песни — события и деятелей прошлого, семейные песни — картины быта. Жанры характеризуются и особым составом персонажей: в былинах действуют богатыри Илья Муромец, Добрыня Никитич, Алеша Попович, в сказках — Иван-царевич, Иван-дурак, Василиса Прекрасная, Баба Яга, в семейных песнях — жена, муж, свекровь. От лит-ры Ф. отличается и особой системой выразительных средств — композиционных (запев, зачин, присказка, замедление действия, или ретардация, троичность событий, общие места) и стилистических (параллелизмы, символика, гиперболы, постоянные эпитеты, тавтологии). Они также в известной степени вошли в лит-ру, но специфичны для Ф. Он имеет и свой особый стих, в русском Ф. напевный, что объясняется связью слова с напевом и использованием средств живой, звучащей речи.

Жанры и выразительные средства Ф. вырабатывались и развивались исторически. Они изменялись соответственно изменению их жизненного содержания. Ф. изображает жизнь народа, явления истории, имеющие народное значение. В нем большую роль играют вымысел и фантазия. В древнейших произведениях есть следы мифологии (обрядовые песни, ранние былины), в более новых — черты христианизации (напр., вместо языческого Велеса появляется христианский Власий), в самых новых произведениях возрастают черты реализма и нового быта, утрачивается многое из традиционной поэтики. В истории Ф. происходит взаимодействие жанров, вытеснение старых новыми,

сближение Ф. с художественной лит-рой и профессиональной музыкой. Так, старый жанр былины испытывает воздействие нового жанра исторической песни, а историческая песня — воздействие еще более нового жанра — солдатской песни.

В терминах «фольклор» и «устнопоэтическое творчество народа» слово «народ» подчеркивает социальную природу Ф. и его идейную сущность; Ф. — творчество, созданное народом и для народа, творчество трудового народа (М. Горький). В Ф. выражаются чаяния и ожидания народные (В. И. Ленин), оценки действительности, высокие нравственные качества народа, его вера в свои силы, критическое отношение к царю, барину, купцу, попу и даже богу. Пословица 16 в. говорит о боярах: «Времена шатки — береги шапки». Белинский в письме к Гоголю приводит пословицу, где народ иронически судит об иконах: «Годится — молиться, не годится — горшки накрывать». Историю народа нельзя понять, не учитывая Ф. (М. Горький). Но не всегда народно все, что живет в народе. Отсталость народных масс служила почвой для создания произведений, искаженно представляющих жизнь, для проникновения в их среду произведений чуждой идеологии, — казенно-патриотических песен, мещанских романсов, блатных песен. Вместе с тем народность Ф., как и лит-ры, исторически изменялась: в советском Ф. она в известной степени иная, нежели в дореволюционном.

Важным отличием Ф. от лит-ры служит коллективность творчества. Он возник как массовое творчество в глубокой древности и был выражением представлений первобытной общины и рода, из к-рых еще не выделилась личность. Но уже в древности произведения Ф. стали создаваться и исполняться не только группой лиц, хором или его частями поочередно, но и отдельными талантливыми певцами и рассказчиками, к-рые выражали воззрения и интересы коллектива. И на более поздних стадиях развития Ф. ему свойственно единство жизненного содержания, идейного смысла, системы образности, художественных средств. Произведения отдельных творцов исполняются затем многими, проходят процесс коллективного оформления, живут долго и в разных областях страны. Коллективность творчества находится в единстве с индивидуальным творчеством одаренных певцов и сказочников (сказитель былин Трофим Рябинин, вопленица Ирина Федосова). Непрофессиональное творчество в Ф. иногда соединяется с профессиональным (скоморохи, вопленицы, свадебные дружки, ярмарочные балаганные деды, украинские кобзари и лирники, сербские певцы-гусляры). Ф. свойственны традиционность текстов и характера исполнения, передача их из поколения в поколение, сохранение произведений, сюжетов, образов, форм, художественных средств в течение долгого времени. Это обусловлено устойчивостью общественных форм жизни, быта и представлений и разрушается с их изменением, напр. в советское время. Традиционность обусловлена и тем, что в Ф. выработаны ценные формы и художественные средства, соответствующие народной эстетике, к-рые не могут быть поэтому отброшены. Устойчивыми произведения Ф. делает и их устная форма, заставляющая певцов и сказочников заучивать их на память со слов или голоса старших. Ф., созданный коллективно, естественно, и сохраняется коллективно.

Традиционность Ф. совмещается с непрерывным изменением и общего его характера (напр., возрастание реалистичности в современном Ф.), и состава жанров (возникновение новых и отмирание старых; так, в конце 19 — нач. 20 в. частушка почти вытесняет протяжную песню), и отдельных сюжетов, героев и выразительных средств. Изменения могут состоять в переделке, дополнении, сокращении текстов, в новом освещении событий. Они зависят от изменения социально-исторических условий жизни народа, его воззрений и художественных вкусов, происходят под влиянием лит-ры, радио, кино, печати, являются результатом импро-

визации, т. е. тех изменений, какие вносит в произведение отдельный исполнитель. Изменения в произведениях Ф. ведут к тому, что они существуют во многих вариантах, возникающих в разное время, в разных местах и в творчестве разных исполнителей.

Ф. разных народов имеет много общего в жанрах, художественных средствах, сюжетах, мотивах, типах героев, напр. в период раннего феодализма. Это объясняется специфическими чертами Ф. как вида народного иск-ва и отражением в нем общих закономерностей общественного развития народов. Такого рода сходные явления в Ф. называют типологическими. Общие особенности в Ф. разных народов возникают и в силу их этнического и языкового родства, близости культуры и быта, примером чему может быть Ф. южных славян (болгар, сербов, хорватов) или скандинавских народов. Такого рода сходные явления в Ф. называют генетическими. Общность в Ф. различных народов может возникать и как результат их длительных экономических, политических и культурных связей и носить формы творческого сотрудничества народов, обмена художественным опытом, влияний и заимствований. Большую роль играют сходство исторических судеб народов, географическое соседство, передвижения народов, завоевания. Так, в Ф. болгарского народа проявляется воздействие византийской и турецкой культуры как итог многовекового турецкого ига и затем соседства. Такого рода сходные явления в Ф. называют историко-культурными.

Однако и при наличии типологических, генетических и историко-культурных сходств в Ф. разных народов Ф. каждого народа национально самобытен, так как создан творческой фантазией определенного народа, отражает особенности его истории и быта, своеобразие его языка. На этой почве возникают своеобразные художественные формы и средства, образная система и система стихосложения. Так, в украинском Ф. есть жанры, каких нет в Ф. других народов, напр. думы и коломыйки; стих украинских дум и напевы не похожи на стих и напевы русских былин. В Ф. каждого народа есть свои сюжеты и герои. Так, Давид Сасунский — герой именно армянского эпоса, Илья Муромец — русского, Марко Королевич — болгарского и сербского, Кухулин — герой ирландских саг.

Ф. имеет общественную, общенародную ценность. Его познавательное значение состоит в том, что он дает богатые знания о жизни, труде, быте, воззрениях, идеалах, освободительной борьбе народа. Идейно-воспитательное значение Ф. проявляется в оценке событий и героев с народной т. з. (четкое деление на положительные и отрицательные, идеализация или осмеяние), в выражении больших прогрессивных идей (любовь к родине, стремление к миру). В творениях Ф. запечатлен поэтический образ природы, раскрывается красота и глубокий смысл жизни. Произведения Ф. обогащают духовный мир человека, развивают здоровые художественные вкусы, чувство прекрасного, чувство формы, ритма и языка.

Ф. неразрывно связан с историей и всем укладом жизни народа и поэтому является важной частью и даже иногда основой его национальной художественной культуры. В 19 в., начиная с эпохи романтизма, Ф. оказывал большое влияние на развитие лит-ры, музыки, живописи, театра европейских стран. В русском иск-ве примерами являются творчество Кольцова, Некрасова, Есенина, Глинки, Римского-Корсакова, Репина, В. М. Васнецова. Особенно ярко это влияние проявлялось в иск-ве народов в период формирования их национальной культуры, напр. в период т. н. национального возрождения славянских народов в первой половине 19 в., у младописьменных народов Советского Союза.

В развитых промышленных странах с ростом городов, с введением всеобщего школьного образования Ф. утратил свое былое значение, хотя его крупнейшие произведения, созданные в прошлом, входят в золотой фонд современной культуры. В европей-

ских литературах 20 в., напр., влияние традиций письменной лит-ры в ее классических образцах неизмеримо значительнее влияния устного народного творчества.

Иная картина наблюдается в молодых литературах освобожденных или борющихся за свое освобождение стран Азии, Африки, Латинской Америки. Здесь часто борьба против влияния колонизаторов выражается в форме утверждения традиции национального Ф. В этих странах проявляется бурный интерес к Ф., как это имело место в Европе (и в России) в эпоху романтизма нач. 19 в., и уже зарекомендовали себя новые «бр. Гримм», напр. Бираго Диоп в Сенегале.

Н. Кравцов.

ФО́РМА — см. *Содержание и форма.*

ФОРМАЛИ́ЗМ в иск-ве (франц. formalisme, от лат. forma — внешний вид) — направление в лит-ре и искусстве, а также в лит-ведении и критике, в основе к-рого лежит предпочтение, оказываемое форме за счет содержания. Ф. возникает в периоды общественного упадка (александрийская школа в эпоху эллинизма, усложненная поэтика средневековой придворной поэзии на Востоке, «плетение словес» в русской лит-ре 15—16 вв., маринизм в Италии, гонгоризм в Испании, прециозная лит-ра во Франции и т. д.). Особенно большое значение Ф. приобрел, когда буржуазное об-во вступило в империалистическую фазу развития (во Франции после Парижской коммуны, в России перед Великой Октябрьской революцией). В это время формалистическое творчество получило даже теоретическое обоснование (см. *Формальная школа*). Появление Ф. свидетельствует о решительном разрыве художников, вставших на формалистический путь, с традициями демократии и народного иск-ва. Хотя авторы считают свою художественную деятельность стоящей над политической борьбой и не зависящей от общественной жизни, но политическая апатия ведет к полному подчинению их творчества реакционной идеологии господствующего класса. Элементы современного Ф. возникали еще в теории «*искусство для искусства*» (см.), дальнейшее развитие они получают в ряде литературных течений конца 19 — нач. 20 в., но по-разному. Символисты, не отрицая в конечном счете содержания, придают необычайно большое значение форме. Некоторые их произведения поражают туманной изысканностью языка, богатством инструментовки, необычностью ритмов и т. п., приобретающих самодовлеющее значение, не мотивированных и не оправданных содержанием (Малларме, Уайльд, Бальмонт, молодой Брюсов и др.). Напр.:

Весь звончатый, коленчатый, изгибистый, змеистый,
Извивно-криво-вогнутый, углистый и локтистый,
Приснился мне неведомый, и как его понять?

(Бальмонт)

Защита подобного иск-ва ведет к проповеди безыдейности и бессодержательности, к отрицанию диалектического единства формы и содержания, к культу «чистой формы». Но в еще более последовательном и законченном виде Ф. пропагандировали футуристы, французские кубисты и дадаисты (Тцара и др.). Они считали, что вся задача писателя сводится к обработке словесного материала, а уже форма, найденная художником, сама породит содержание. Обработка словесного материала проводится разнообразнейшим образом: обнажается структура слова, и создаются производные от одного корня. «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз», — писал Хлебников (Хлебников В., Творения, т. 2, с. 9). Одновременно с обессмысливанием слова (*заумный язык*, см.) упрощаются и разрушаются синтаксические связи, исчезают прилагательные, остаются одни существительные:

Порт.
Порт Нью-Йорк,
1834.
(Блэз Сандрар. «Золото».)

Значение, смысл слов и словосочетаний перестают интересовать автора, он стремится только к необычности звучания:

Чин зван мечом навзничь.
Голод чем меч долог?

Набор этих строк мотивирован лишь тем, что его можно с одинаковым успехом читать справа налево и слева направо. Логическим завершением Ф. оказалось абстрактное иск-во с его полным отказом от какого бы то ни было содержания, а в конечном счете и от художественной формы.

Формалистическое творчество всех декадентских направлений в лит-ре, несмотря на ряд индивидуальных отличий, в философии неизменно опиралось на различные системы субъективного идеализма (неокантианство, позитивизм, учение Ницше, Бергсона). Художники не задаются целью показать связи, существующие между явлениями, между человеком и окружающим его миром, выяснить причины, вызывающие у него те или иные переживания. С т. з. формалистов, цель иск-ва — передать ощущение вещи как видения, а не узнавания. Познавательная, обобщающая сторона иск-ва сводится до минимума, зато громадное значение придается субъективному фактору. Художник должен передать именно свое индивидуальное видение, свидетельствующее о неповторимости его душевной жизни. Внимание сосредоточивается на эмоциях неясных и неопределенных, часто «подсознательных», к-рые невозможно описать обычным языком; для их передачи необходим, с т. з. формалистов, особый, только поэту доступный язык самой формы. Поэтому считается, что не содержание ведет к выбору определенной формы, а, наоборот, система средств выражения «обусловливает привлечение и особую организацию сообщаемого смысла» (Энгельгардт Б. М., Формальный метод в истории лит-ры, Л., 1927, с. 64).

Однако, как бы ни отрицали представители Ф. зависимость художественной формы от содержания, эта объективная закономерность продолжает действовать и в их творчестве. В произведениях, не несущих нового познания мира, образам, лишенным глубины обобщения, оказывается очень трудно придать какие-то индивидуальные черты, утрачивается пластичность изображения. Герои превращаются либо в туманные тени — намеки на какие-то человеческие лица и типы, либо перегружаются несущественными деталями, не дающими представления о целом. Композиция нарочито усложняется, сюжет распадается на ряд не связанных между собой эпизодов.

Т. о., Ф. — это не просто излишнее увлечение художественной формой. Это законченная система эстетических взглядов, противопоставляющих искусство действительности, призывающая художников отречься от повседневной жизни во имя мира, создаваемого фантазией, мира, в к-ром люди, реальные предметы и события теряют привычные очертания, деформируются. Даже слово в поэтической речи оказывается противопоставленным обычному, служащему средством общения. Все принципы формалистического иск-ва противостоят как познавательным, так и воспитательным задачам лит-ры и иск-ва. Поэтому марксистская критика последовательно ведет борьбу против Ф. и его различных рецидивов в нашем иск-ве.

Лит.: Медведев П. Н., Формализм и формалисты, Л., 1934; Варналис К., Формализм и упадок, в кн.: Эстетика — критика, М., 1961; Михайловский Б. В., Об истоках современного абстракционизма, «Вестн. МГУ», 1963, сер. VII, № 4, с. 22—40; Против современного абстракционизма и формализма. Сб. ст., М., 1964.

С. Калачева.

ФОРМА́ЛЬНАЯ ШКО́ЛА (от лат. forma — форма, вид) — формализм в лит-ведении, субъективно-идеалистическое течение в изучении лит-ры и иск-ва. Зародилось в конце 19 в. Окончательно сформировалось в 10-е гг. 20 в. в трудах Г. Вельфлина, О. Вальцеля — в Европе, в работах А. Белого («Символизм»), В. Шкловского («Искусство как прием»), Б. Эйхенбаума («Как сделана «Шинель»), Ю. Тынянова, Б. Томашевского, Р. Якобсона и близкого к ним В. Жирмунского — в России.

Ф. ш. фактически была противником реализма и марксистских принципов

изучения художественного творчества. Исходя из кантовского понимания прекрасного, Ф. ш. считала, что отражение реальной действительности с ее проблемами и идеями не входит в задачи иск-ва. Художник создает форму, к-рая сама по себе передает утонченные переживания его души. Литературовед поэтому должен интересоваться только специфическими особенностями формы, вне ее связи с идейным содержанием произведения в его общественной обусловленности.

Анализ формы в отрыве от содержания не мог быть плодотворным, большей частью он сводился либо к эмпирическому описанию художественных особенностей, либо к классификации различных художественных приемов. Больше всего Ф. ш. уделяла внимания исследованию языка, «игре языковых форм»: эпитетам, тропам, звукописи, синтаксическим конфигурациям. Художественный образ рассматривался лишь как «прием поэтического языка». В композиции видели лишь определенную последовательность в расположении «речевых отрезков», проводилась параллель между приемами сюжетосложения и фигурами поэтического синтаксиса (повторы, параллелизмы и т. д.).

Самым слабым местом Ф. ш. было изучение истории лит-ры. Не видя в иск-ве явлений социальной жизни, изолируя его от истории развития об-ва, Ф. ш. пыталась говорить об эволюции стилей, вызванной будто бы тем, что старые формы перестают производить впечатление, происходит т. н. автоматизация восприятия, поэтому необходимо обновить форму, произвести «остранение». Подлинной многосторонней картины развития литературного процесса при этом получиться не могло.

Ф. ш., дав ряд иногда ценных наблюдений над отдельными сторонами художественной литературной формы, не могла создать плодотворной системы литературоведческих понятий.

Противоречивость положений Ф. ш. вынуждены были признать ее собственные идеологи; большинство из них, отказавшись от Ф. ш., многое сделали для советского лит-ведения (В. Жирмунский, В. Шкловский, Б. Томашевский, Б. Эйхенбаум и др.). На Западе наследие Ф. ш. легло в основу ряда современных течений, в частности *структурализма* (см.). Отдельные наблюдения и закономерности формы, отмеченные в работах русских формалистов 20-х гг., в настоящее время стали привлекать и советских языковедов в связи с работами по математической лингвистике. Делаются попытки применить методы статистического подсчета Ф. ш. при изучении поэтики.

Однако интерес к отдельным достижениям формалистов (оживившийся в последние годы и в ряде восточноевропейских социалистических стран) ничего не меняет в принципиальной оценке Ф. ш. Из работ Ф. ш. могут быть использованы отдельные наблюдения, но самый принцип ее подхода к лит-ре методологически порочен, ибо бессилен оценить содержание произведения, не дает увидеть общественные идеалы художника и отрицает высокое воспитательное назначение лит-ры.

Лит.: Энгельгардт Б., Формальный метод в истории лит-ры, Л., 1927; Медведев П., Формализм и формалисты, Л., 1934.

С. Калачева.

ФРЕЙДИЗМ — см. *Психологическая школа.*

ФУТУРИЗМ (от лат. futurum — будущее) — 1) литературное течение в Италии, основанное в 1909 г. Маринетти, являвшееся воинствующим выражением империалистической идеологии, прославлявшее войну как «гигиену мира», антигуманистическое по содержанию, призывавшее к обессмысливанию словесной формы поэзии (деформация слова, «телеграфный язык», разрушение синтаксиса, введение в текст математических и музыкальных знаков и т. п.). Позднее Маринетти пришел к фашизму.

2) Течение в лит-ре и живописи в России, возникшее в 1910 г. с выходом альманаха «Садок судей» (с произведениями В. Хлебникова, В. Каменского, братьев Бурлюков). Манифестом его явился альманах «Пощечина общественному вкусу» (1913),

в к-ром выступил и В. Маяковский. Усвоив наименование и нек-рые положения формального характера от итальянских футуристов, русские футуристы существенно от них отличались, образуя, кроме того, две ветви. Эгофутуризм (И. Северянин) не шел далее мелкого индивидуализма и весьма ограниченного словотворчества, включаясь, по сути дела, в декадентскую поэзию второго десятилетия 20 в. Кубофутуризм представлял собой более сложное явление. Тенденция к *формализму* (см.), особенно сказавшаяся в обращении к т. н. *заумному языку* (см.), совмещалась в нем с шумным, хотя и не всегда четко осмысленным протестом против самой буржуазной культуры (лишенным вместе с тем положительной программы), что и привлекло к Ф. молодого Маяковского (творчество его и в это время, естественно, никак не укладывалось в рамки этой школы). К Ф. примыкали также поэты, объединявшиеся вокруг издательства «Центрифуга»: Б. Пастернак, Н. Асеев. После Октябрьской революции Ф. по существу закончил свое существование, хотя в теоретических выступлениях представителей Лефа и конструктивизма (ЛЦК) сказывались отдельные его черты.

Лит.: Тастеван Г., Футуризм. (Манифесты итальянских футуристов), М., 1914; Литературные манифесты. От символизма к Октябрю, М., 1929; Перцов В., Маяковский. Жизнь и творчество (1893—1917), М., 1969; История русской лит-ры, т. X, М. — Л., 1954, с. 778—86; Степанов Н. Л. [Вступ. ст.], в кн.: Каменский В., Стихотворения и поэмы, М. — Л., 1966.

Л. Тимофеев.

Х

ХАМСА́, или пятерица, — в тюркоязычной классической лит-ре крупное поэтическое произведение, состоящее, как правило, из пяти больших поэм на традиционные темы.

Каждый более или менее крупный поэт древности писал свою Х. — как бы в ответ на Х. своего предшественника. Однако большинство этих произведений имело подражательный характер, и лишь отдельные Х., принадлежащие перу выдающихся поэтов, вошли в историю лит-ры как самостоятельные произведения.

Наибольшую известность приобрели в восточной лит-ре пятерицы азербайджанского поэта Низами, созданные в 12 в., крупнейшего поэта Индии Амира Хесрова, созданные в 14 в. в ответ на творение Низами, а также пятерица Алишера Навои, созданная в 15 в.

Обычно пятерицы пишутся одним метром, имеют общую тематику, но не одинаковую социальную направленность и идейность.

Как правило, все пять поэм Х., независимо от времени написания каждой, переписываются вместе и хранятся в одном томе.

Хамса Алишера Навои, напр., состоит из следующих пяти поэм: «Фархад и Ширин», «Смятение праведных», «Лейла и Меджнун», «Семь планет», «Вал Искандера».

Мурат Хамраев.

ХАРА́КТЕР ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ (от греч. charakter — черта, особенность) — изображение человека в словесном иск-ве, определяющее своеобразие содержания и формы художественного произведения.

Необходимо отличать Х. л. от характера в жизни. Еще не преодолена ложная т. з., согласно к-рой Х. л. рассматривают как реальное, существующее или существовавшее, лицо. Создавая характер, писатель может отражать и черты реального, исторического человека, однако Х. л. — это идеологическое явление; воссозданный фантазией писателя, он заключает в себе познание жизни, ее оценку, образное представление о ее возможностях и перспективах. Х. л. — средоточие художественных идей произведения — активен по отношению к жизни: он участвует в развитии личности, жизни в целом. Известен отзыв Г. Димитрова о воздействии на него героического характера Рахметова («Что делать?» Н. Чернышевского). Самое широкое воздействие на формирование советской

молодежи оказал характер Павла Корчагина («Как закалялась сталь» Н. Островского), характер нового человека, живущего «не по частям... а единым целым». Особенно важно, чтобы формирующую силу лит-ры раскрывали и в сатирических, отрицательных характерах, чтобы, напр., в характерах, созданных Гоголем в «Мертвых душах», видели ту беспощадную правду разоблачения смехом, высокая цель к-рого — совершенствование человека.

В историко-литературном процессе характер обнаруживает и нечто устойчивое, и нечто изменчивое. Идейно-тематический смысл произведения всегда раскрывается в образах определенных людей, индивидуальностей. В этом устойчивое содержание категории характера. Так, и Ахиллес Гомера, и Андрей Болконский Л. Толстого — это характеры; каждый из них — индивидуальность, «этот» (Гегель), показан в живом многообразии свойств и признаков, из к-рых один выделен как ведущий. Изменчивое в характере — это способы обрисовки, принципы его создания. Процесс развития человека и об-ва, сдвиги в соотношении общего и индивидуального, исторического и личного в человеке запечатлеваются в способах обрисовки характера.

Литературные направления добуржуазных формаций создавали обобщенные характеры героев, к-рые представляли собой народ. В «Илиаде» Гомера битва ахейца Ахилла с троянцем Гектором — это поединок двух людей и одновременно битва двух народов. Вмешательство богов как прием характеристики удостоверяет коллективную природу героя. Другую форму синкретической характеристики героя и вместе с тем, в его лице, народа находим в былине. Илья Муромец, напр., движим принципами всеобщей морали.

Яркие характеры бунтаря-одиночки создал в ряде лит-р романтизм нач. 19 в., отразивший состояние мира после буржуазных революций. В Манфреде Байрона, в Мцыри Лермонтова жажда свободы и действия раскрыта как противоречие бессилия и титанизма личности: бессилия перед лицом действительности — «тюрьмы» и титанизма как дерзновенного прорыва мечты в будущее. Завоеванием лит-ры критического реализма 19 в. является создание «типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Ф. Энгельс).

Оно предполагает такое изображение человека, при к-ром весь внешний, материально-предметный мир (природа, быт, вещи) подчинен задаче создать характер одной личности, раскрыть внутренний мир главного героя, используется писателем лишь как средство его психологического анализа. В этом смысле характер критического реализма 19 в. лишен целостности, замкнут «в себе», в духовной сфере, но диапазон его исследования значительно расширился. Блестящие образы психологического анализа в творчестве Стендаля, Бальзака, Теккерея и др., опирающиеся на большую традицию великих предшественников (от изображения характеров в драмах Шекспира, от «Манон Леско» Прево, «Исповеди» Руссо, «Сентиментального путешествия» Стерна до „Вертера" Иоганна Вольфганга Гете), имеют одну общую особенность: в одной избранной личности раскрывается целый мир разнообразных отношений. Реализмом 19 в. создано огромное множество реалистических типов, находящихся в самых различных отношениях с об-вом. В русской лит-ре это, напр., «раздробленные, повседневные характеры» Гоголя, галерея «лишнего человека» в произведениях Пушкина, Лермонтова, Тургенева и др., типы новых людей Некрасова, Чернышевского, «текучие» характеры Л. Толстого, мятущиеся, раздвоенные характеры Достоевского и пр. В лит-ре 20 в. характер по способам изображения подчеркнуто аналитический. Реалистические направления стремятся создать целостный, эпический характер, изобразить взаимодействие со всей сложностью исторической жизни человечества; громада истории высится как надстройка над человеком, миром индивидуальных отношений.

Из всех направлений 20 в. наиболее последовательно изучает взаимодей-

ствие характера с историей, с бесконечностью исторического процесса лит-ра социалистического реализма. Создавая характер, писатели заостряют изображение — индивидуального и исторического; они стремятся, с одной стороны, показать человека в быту, соизмерить со всяким и каждым простым смертным человеком и, с другой стороны, проверить способность человека участвовать в исторической, «долгой» (В. Маяковский) жизни человечества.

Лит-ра социалистического реализма, рассматривая человека как частицу революционной народной массы, потенциально созидательной коллективной силы истории 20 в., возвращает характеру коллективную природу, новую эпичность и титанизм. В то время когда в модернистских направлениях 20 в. нарастает процесс распада характера, социалистический реализм одушевлен пафосом строительства характера. Показывая характер как арену борьбы стихий будущего со стихиями прошлого, передовая лит-ра стремится создать гармонического человека, слитого с народным целым. Особый вид Х. л. представляет *образ повествователя* (см.).

Лит.: Буров Б., Эстетическая сущность иск-ва, М., 1956; Социалистический реализм и классическое наследие. (Проблема характера), М., 1960; Бочаров С., Характеры и обстоятельства, в кн.: Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении, кн. 1, М., 1962, с. 312—450; Лит-ра и новый человек. Сб., М., 1963.

Н. Владимирова.

ХАРАКТЕРИ́СТИКА РЕЧЕВА́Я — раскрытие отличительных черт и свойств характера героя (а также уровня культуры, принадлежности к определенной общественной группе и т. д.) средствами его собственно прямой речи.

Е. Аксенова.

ХОЖДЕ́НИЕ, или хожение — в древнерусской лит-ре первоначально описание путешествия в Палестину, на Афон, в Константинополь (в «святую землю», средоточие христианских святынь). Наиболее ранним Х. древней Руси является Х. игумена Даниила, побывавшего в Палестине между 1106 и 1108 гг. Оно насыщено легендарным материалом. Позднее Х. стали называть всякое описание путешествия. «Хождение за три моря» Афанасия Никитина — это описание путешествия на Восток (через Дербент, Баку в Персию и оттуда в Индию) тверского купца в 1466—72 гг. Просторечие, любознательность автора, конкретные описания природы, быта, социальных противоречий далеких стран, глубокая искренняя веротерпимость до сих пор делают это произведение ценным источником по истории Персии и Индии 15 в. и незаурядным произведением русской культуры этой поры.

Лит.: Данилов В. В., К характеристике «Хождения» игумена Даниила, «Тр. ОДРЛ», т. X, 1954; Хождение за три моря Афанасия Никитина. 1466—1472, 2 изд., М. — Л., 1958; Гудзий Н. К., История древнерусской лит-ры, 7 изд., М., 1966.

В. Кузьмина.

ХОР (от греч. choros — ограда, лат. hortus — сад, огород; первоначально — место, отведенное для танцев) — 1) совокупность лиц, вместе поющих и танцующих, в древности — часто при религиозных празднествах и торжественных процессиях. Из песен Х. в честь бога Диониса возникла древнегреческая драма.

2) Элемент древнегреческой драмы. Х. состоял из *корифея* и *хоревтов* (см.) числом двенадцать — пятнадцать (в трагедии) или двадцать четыре (в комедии). Ставил, организовывал Х. *хорег* (см.). Х. располагался в орхестре (на круглой площадке с алтарем посредине) в виде четырехугольника из трех шеренг по пяти человек в каждой (трагедия) или из четырех шеренг по шести человек в каждой (комедия). На орхестру Х. входил торжественным маршем, как правило, в полном составе, в сопровождении флейтиста. Первоначально (середина 6 в. до н. э.) действие античной трагедии заключалось в пении и пляске Х., к-рые перемежались диалогом Х. с единственным актером трагедии. В то время Х. — основное действующее лицо трагедии, определявшее ее замысел и развитие. Когда Эсхил (525—456 гг. до н. э.) ввел в трагедию второго актера, а Софокл (496—406 гг. до н. э.) — треть-

его (см. *Протагонист, Девтерагонист, Тритагонист*), значение Х. уменьшилось. Центр тяжести в трагедии с партий Х. переместился на игру актеров. Объем песен Х. сократился. Однако связь Х. с действием трагедии не была прервана. Х. активно вмешивался в происходящее, давал герою советы, судил его поступки, порицал или одобрял его замыслы. Постепенно партии Х. все более обособлялись от действия (см., напр., трагедии Эврипида, 484—406 гг. до н. э.), пока не превратились в музыкальные вставки, не имеющие отношения к содержанию, к-рые можно было легко переносить из одной пьесы в другую (напр., в трагедиях Агафона, конец 5 в. до н. э.). В 4 в. до н. э. появляются трагедии без Х. В греческой комедии Х. обычно в особых партиях — парабазах — раскрывает смысл пьесы и выражает мнение той общественной группы, к-рой симпатизирует автор. Х. существовал в древней и средней комедии, в новой (конец 4 в. до н. э.) — отсутствовал. В римской комедии, испытавшей влияние древнегреческой новой комедии, Х. не было. Первые сведения о Х. в римской трагедии появляются только при Цицероне (1 в. до н. э.).

Попытка восстановить традицию античного Х. была предпринята в конце 18 в. Фр. Шиллером в драме «Мессинская невеста». В предисловии к драме он утвердил его особую важную роль: «Хор покидает узкий круг действия, для того чтобы высказать суждение о прошедшем и грядущем, о далеких временах и народах, обо всем человеческом вообще, чтобы подвести великие итоги жизни и напомнить об уроках мудрости». Мысль Шиллера о восстановлении Х. была связана с общим эстетическим принципом — обоснованием права драматурга на условность, ибо, писал он, «подражательно воспроизводить действительность — не значит изображать природу».

Этот принцип одержал победу позднее, в драме 20 в. И тогда же были предприняты серьезные попытки сделать Х. органическим компонентом драмы. По мнению Б. Брехта, «хоры содержат в себе о б р а щ е н и е к з р и т е л ю к а к к п р а к т и к у, призывают его к эмансипации от изображаемого мира и также от самого процесса его изображения». Х. встречается у современного французского драматурга А. Адамова, у швейцарца М. Фриша, в советской лит-ре у А. Арбузова («Иркутская история»).

Лит.: Л а т ы ш е в В. В., Очерк греческих древностей, ч. 2, СПБ, 1889; К р у а з е А. и М., История греческой лит-ры. Руководство для учащихся и для самообразования, пер. с франц. В. С. Елисеевой, под ред. и с предисл. С. А. Жебелева, 2 изд., П., 1916; Р а д ц и г С. И., История древнегреческой лит-ры, 2 изд., М., 1959; Ш и л л е р Ф., О применении хора в трагедии, Собр. соч., т. 6, М., 1957; Современная зарубежная драма. Сб. ст., М., 1962; Ф р а д к и н И. М., Бертольт Брехт. Путь и метод, М., 1965.

И. Шталь.

ХОРЕ́ВТ (от греч. choreutḗs) — в древней Греции участник лирического и драматического *хора* (см.). Х. был не только певцом, но и танцором. Число Х. лирического дифирамбического хора (см. *Дифирамб*) — 50 человек, число Х. драматического хора к классическому периоду древнегреческой драмы (6—5 вв. до н. э.) в комедии — 24 человека, в трагедии — от 12 до 15 человек. Х. драматического хора могли быть только мужчины. Круг образов, воссозданных Х. в драме, широк: от вполне реальных (старцы, женщины, девушки, моряки и т. д.) до совершенно фантастических (птицы, лягушки, облака в одноименных комедиях Аристофана и т. п.).

Х. набирались и оплачивались *хорегом* (см.).

Лит.: Л а т ы ш е в В. В., Очерк греческих древностей, ч. 2, СПБ, 1889; Р а д ц и г С. И., История древнегреческой лит-ры, 2 изд., М., 1959.

И. Шталь.

ХОРЕ́Г (греч. chorēgós, от chorós — хор и hēgéomai — иду впереди, указываю дорогу) — гражданин, облеченный почетной общественной обязанностью подготовить *хор* (см.) для драматических или хоровых состязаний во время общественных празднеств. Первоначально выполнял роль учителя хора — дидаскала и предводителя хора — *корифея* (см.). Ранее

5 в. до н. э. Х. добровольно становились частные лица, впоследствии обязанность Х. — повинность, к-рой взамен подоходного налога облагались по жребию богатые граждане. Деятельность Х. связана со значительными денежными издержками. Х. формировал хор, заботился о его обучении, о костюмах, масках, помещении для репетиций, платил вознаграждение *хоревтам* (см.) и дидаскалу, кормил их за свой счет, поставлял для драмы в случае необходимости четвертого актера и добавочный хор. Наилучшее выполнение обязанностей приносило Х. победу и почетную награду: треножник — в состязаниях хоровых, венок — в драматических и право поставить в храме того бога, в честь к-рого устраивалось празднество, доску с записью о победе. В конце 4 в. до н. э. обязанности Х. приняло на себя государство.

Лит.: Латышев В. В., Очерк греческих древностей, ч. 2, СПБ, 1889; Круазе А. и М., История греческой лит-ры. Руководство для учащихся и для самообразования, пер. с франц. В. С. Елисеевой, под ред. и с предисл. С. Жебелева, 2 изд., П., 1916; Радциг С. И., История древнегреческой лит-ры, 2 изд., М., 1959.

И. Шталь.

ХОРЕ́Й, или трохей (греч. chóreios, от chóros — хор) — в русском силлабо-тоническом стихосложении двусложная стопа, в к-рой безударный слог следует за ударным (–́ ◡). Пример:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна...
(А. Пушкин)

В стихе, написанном Х., ударения падают только на нечетные слоги (являющиеся сильными), но не на все, обязательным бывает лишь ударение на последнем ударном слоге в строке, т. н. константное. Возможность варьирования места пиррихия (стопы, где ударный слог заменяется безударным), а стало быть, и ударений в строке определяет ритмическое многообразие хореического стиха. Ударный слог вместо безударного встречается в хореическом стихе редко и обычно ослаблен:

Из колодца вода льется,
На душе моей печаль.
(А. Сурков)

В античной метрике Х. — двусложная стопа длительностью в три моры, где первый слог долгий, а второй — краткий.

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

А. Карпов.

ХОРИЯ́МБ — в античной метрике четырехсложная стопа длительностью в шесть мор, состоящая из сочетания *хорея* (см.) и *ямба* (см.). В русском силлабо-тоническом стихосложении Х. можно условно назвать объединение хорея с ямбом. Х. появляется в ямбическом стихе, когда в первой из двух смежных стоп ударение падает на первый слог, во второй стопе — на второй. Пример:

Мысль изреченная есть ложь.
(Ф. И. Тютчев)

Здесь первые четыре слога образуют Х. Хореическое ударение в Х. принадлежит, как правило, односложному слогу. Гораздо реже — и в основном в современной поэзии — встречается т. н. долгий Х., в к-ром хореическое ударение принадлежит слову объемом более одного слога. Пример:

Тайна? Ах, вот что! Как в романе я...
(В. Брюсов)

Стопа обратного строения (◡ — — ◡) образует антиспаст.

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

А. Карпов.

ХРО́НИКИ (от греч. chrónicos — относящийся ко времени) — вид исторического повествования по годам, сложившийся в античности и широко распространенный в средневековье в странах Европы и Азии. В древней Руси в 11 в. были переведены византийские Х. Георгия Амартола, Иоанна Малалы. На их основе русские авторы составили «Еллинский и Римский летописец». Вероятно, не ранее 15 столетия стали известны на Руси произведения византийских писателей 12 в. — хроники Иоанна Зонары и Константина Манассии. Нек-рые Х. богато иллюстрированы. К их числу относятся хроники Константина Ма-

нассии и т. н. «Большие французские хроники» 15 в. В русской лит-ре Х. соответствуют летописи.

Лит.: Истрин В. М., Хроника Иоанна Малалы в славянском переводе, кн. 15—18, П., 1914 (Сб. ОРЯС АН, т. XCI, № 2); Абрамович Д., Отрывок из хроники Иоанна Малалы в Златоструе XII в. Сб. ст. в честь акад. Алексея Ивановича Соболевского, Л., 1928, с. 19—24; Истрин В. М., Книги временьныя и образныя Георгия Мниха. Хроника Георгия Амартола в древнем славянорусском переводе. Текст., исследование и словарь, т. 1—3, М., 1920—30; Чернова Г. А., Миниатюры «Больших французских хроник...». Опыт изучения исторических иллюстраций, М., 1960; Дуйчев И. С., Миниатюрите на Манасиевата летопис, София, 1962.

В. Кузьмина.

ХРОНО́ГРАФЫ (от греч. chrónos — время и grápho — пишу) — обзоры по всемирной истории, распространенные на Руси в 15—17 вв. Древнейший тип Х. был составлен в Византии, его источниками были Библия, античные, византийские авторы. Первый на Руси Х. был составлен Пахомием Логофетом в 1442 г. На его основе был составлен т. н. «Русский Хронограф» в середине 15 в. В «Русском Хронографе» наряду с русской редакцией эллинского летописца использованы русские исторические повести и летописи, византийские источники, южнославянская агиография. Несмотря на мозаичность источников, «Русский Х.» был единым идейно и стилистически. Исторические события стали в нем материалом для занимательного чтения и нравоучительных выводов. В отличие от летописи Х. состоит не из цепи статей по годам, а из цепи новелл с законченным сюжетом. Наряду с историческими лицами в Х. появляются безымянные герои («нецие мужи», «некий человек разумен» и т. п.), к-рых не знала летопись. Интерес к человеческой психологии, риторическая приподнятость стиля сближают «Русский Х.» с экспрессивно-эмоциональным стилем русских житий 15 в. На Руси Х. не раз заново редактировались и дополнялись; известны русские Х. редакций 1512, 1617, 1620 гг. и др. Особого внимания заслуживает Х. редакции 1617 г., отмеченный значительно более светским характером, чем предшествующие. Система характеристик исторических деятелей (напр., Ивана Грозного, Бориса Годунова, Ивана Заруцкого) противостоит средневековым принципам контраста добрых и злых. В Х. редакции 1617 г., как и в современной ему исторической повести, совершается «открытие человеческого характера», подчеркивается его противоречивость и изменяемость в зависимости от среды, условий жизни и т. п. Это был значительный шаг вперед в изображении человека.

Лит.: Попов А., Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции, в. 2, М., 1869; его же, Обзор хронографов русской редакции, в. 1—2, М., 1866—69; Лихачев Д. С., Русские летописи и их культурно-историческое значение, М. — Л., 1947; его же, Человек в лит-ре древней Руси, М. — Л., 1958.

В. Кузьмина.

ХРО́НОС ПРО́ТОС — см. *Мора.*

ХУДО́ЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУ́РА — иск-во слова (письменного и в широком смысле устного, поскольку оно неразрывно связано с устным народным творчеством — фольклором).

Х. л. зародилась в доклассовом об-ве как изустное творчество, в форме песни, эпического сказа. Неразрывно связанная с трудовой жизнью коллектива и с первобытной мифологией, космогонией и историей, она выступала тогда в тесной связи с музыкой (наиболее характерный пример такой связи — песня).

Постепенное отделение песни от обрядового представления и слова от напева, дальнейший переход устно исполняемого стихотворного или прозаического произведения в письменный текст, а затем к более сложным формам повествования — все это протекало в длительном процессе общественного развития и в различных национально-исторических формах.

Появление письменности имело огромные последствия для развития лит-ры. Из лит-ры устной, из песни и сказа она превратилась в письменную, в читаемую, мысленно произносимую. Правда, при этом она потеряла свою музыкальную сторону, непосредственную слышимость исполнения с его эмоциональными интона-

циями. Было утрачено живое общение слушателя с рассказчиком или певцом, с его жестами и мимикой, подчеркивающими содержание. Зато лит-ра приобрела возможность почти беспредельного распространения.

Слову доступно все, что доступно мысли, а мысли доступны все сферы и области действительности. Тем самым лит-ра, уступая многим другим видам иск-ва в степени конкретности воспроизведения тех или иных сторон жизни, дает наиболее многомерный охват ее.

В центре внимания лит-ры стоит человек во всей полноте его деятельности и духовной жизни. Поскольку человек представляет собой, по определению Маркса, «совокупность общественных отношений», постольку в кругозор лит-ры входит весь мир, окружающий человека.

Т. о., поскольку именно в лит-ре общественная жизнь находит свое наиболее полное отражение, постольку и в самой специфике этого вида иск-ва в условиях классового об-ва отчетливо выражается классовость его содержания, объективно присущая ему тенденциозность в оценке тех или иных социально значимых явлений. Впрочем, отчетливо выраженная партийность — характерная черта всех тех видов иск-ва, к-рые обращаются к непосредственному воспроизведению образа человека, его деятельности, условий его жизни (лит-ра, театр, изобразительное иск-во), — ведь общественно обусловленная оценка эстетически отражаемой действительности вообще объективно присуща иск-ву. Однако лит-ра располагает и такими возможностями проявления политической заинтересованности художника, его общественно активного отношения к отображаемым событиям, к-рыми иные виды иск-ва располагают в меньшей мере. В лит-ре возможно, напр., без ущерба для художественного качества произведения, самое прямое выражение авторского отношения к описываемым событиям (в форме т. н. лирического отступления или в форме художественной публицистики). При этом надо сказать, что такие замечательные писатели, как Вольтер, Дидро, Герцен, во многом Франс, Роллан, возвели художественную публицистику в ранг действительно великих достижений иск-ва слова. В 20 в. выдвинулись такие мастера публицистики, как «неистовый репортер» Эгон Эрвин Киш.

Изображая человека как неповторимую личность (Евгений Онегин, Наташа Ростова, Павел Власов) во всем богатстве его психических и физических особенностей, речевого стиля, социальной, бытовой, интимной и природной обстановки, лит-ра рисует его — что особенно важно подчеркнуть — во всей целостности жизненного процесса, определяющего становление и развитие его характера. С другой стороны, Х. л. обладает возможностью создания образов в плане высокой обобщенности и символичности (Фауст, Дон Кихот — см. *Вечные образы*). Обращение писателя к различным формам условности (фантастика, гротеск и пр.: иеху у Свифта, Мефистофель у Гёте и др.) дает ему возможность самыми разнообразными путями выражать свое отношение к жизни, определять свою позицию в идейной борьбе своего времени.

Правда, лит-ра по своей природе лишена той непосредственной зрительной наглядности в обрисовке событий или облика человека, к-рая присуща живописи, зато она обладает огромной силой идейного воздействия, способностью воспроизведения существенных сторон общественной жизни и борьбы, показа жизненных конфликтов в их развитии, анализа глубочайших переживаний, точной передачи тончайших оттенков мысли, поскольку материалом ее является язык — «непосредственная действительность мысли» (М а р к с).

Лит-ра представляет собой вид иск-ва, к-рому в наибольшей мере доступно многомерное и историческое, в широком смысле слова, осмысление действительности, восприятие и изображение ее как процесса.

Если в картине В. Сурикова «Меншиков в Березове» мы можем верно понять людей и ситуацию, изображенную художником, лишь заранее зная о судьбе Меншикова, то в романе

А. Толстого «Петр Первый» мы видим весь процесс жизни Меншикова, включающий в себя самые разнообразные проявления его характера, его судьбу, начиная с продажи им пирожков и кончая превращением его в знатного вельможу, соратника Петра.

В пределах одного произведения изобразительного иск-ва было бы просто невозможно передать, напр., начальное состояние отображаемого явления, ход его развития, его результаты, а также два события, происшедшие в разных местах, но связанные внутренней причинной связью. Лит-ра же широко располагает этой возможностью.

Вместе с тем литературное произведение, стремясь к наиболее всестороннему отображению и оценке явлений действительности, в известной мере преодолевает отсутствие непосредственно данной изобразительной наглядности. Это преодоление в литературе достигается через описание наружности героев, места действия, природы, через анализ переживаний, вызванных в герое этими явлениями, и т. д. Не меньшее значение имеет также и способность читателя как бы непроизвольно, опираясь на свой жизненный опыт, мысленно воспроизводить зрительную сторону описываемых событий.

Лит-ра, в отличие от изобразительного иск-ва, полнее и ярче представляет разные грани и разные состояния человеческого характера. Лессинг в «Лаокооне» приводил пример с Венерой и указывал, что скульптору трудно изобразить разгневанную Венеру, ибо в облике разгневанной женщины зритель не узнал бы богиню любви. Многомерное изображение человека в процессе его развития позволяет лит-ре всесторонне выразить эстетические идеалы данной эпохи и в позитивном и в негативном плане, рисуя разветвленную систему образов — от положительных до отрицательных. Показанный во всем многообразии его внешнего и внутреннего мира, облик *положительного героя* (см.) обладает огромной общественной действенностью, является живым примером жизненного поведения для читателей, поскольку он м. б. непосредственно соотнесен, проверен и воплощен в их собственном опыте, в общественной деятельности и в духовном мире. О значении созданных Горьким героев романа «Мать» для понимания сотнями тысяч рабочих пути к революции говорил — по воспоминаниям Горького — В. И. Ленин. Понятно, что это значение лит-ры проявляется в конкретных исторических условиях и в зависимости от данного *метода* (см.), течения и индивидуального *стиля* (см.) писателя. В определенной неблагоприятной исторической среде лит-ра может и не встретить необходимых условий для полноценного развития, может стать средством выражения реакционной идеологии и т. д.

Изображение человека в отношениях с окружающими людьми, в общественной борьбе, естественно, определяет отражение в лит-ре всего многообразия жизненных противоречий и конфликтов, воздействующих на человека и ставящих его в определенные обстоятельства. Отсюда вытекает богатство и сложность композиционной структуры и сюжетных ситуаций, в к-рых выступают герои литературных произведений. В основе композиции литературного произведения лежит отражение связи, противоречий и последовательности развития тех сфер и областей человеческой деятельности, в к-рые писатель включает своих героев. В конечном счете эти связи объективно объяснимы реальными историческими условиями, к-рые отражаются в творчестве писателя, но вместе с тем отбор, понимание и оценка их определяются мировоззрением писателя.

Жизненные противоречия и конфликты находят свое отражение в сюжетах литературных произведений, т. е. в конкретной системе тех событий, в к-рых раскрываются характеры героев. Отражение это имеет опосредствованный характер, поскольку в сюжете изображаются жизненные ситуации, восходящие как следствие к данному общественному конфликту — как вытекающая из него возможность, но отнюдь не обязательно непосредственно его воспроизводя-

щая. Так, в рассказе Чехова «Спать хочется» доведенная до безумия бесчеловечной эксплуатацией хозяев девочка-нянька душит в колыбели ребенка, к-рого она укачивает. Сюжет этого рассказа в предельно острой форме исключительного случая раскрывает возможность, вытекающую из противоречий капиталистического об-ва, основанного на гнете и бесправии, показывает следствие такого рода взаимоотношений между людьми. Многомерность человеческой практики, сложность процесса общественной жизни, в к-ром формируются и раскрываются человеческие характеры, обусловливают и композиционное многообразие литературных родов и видов (жанров и жанровых форм): *эпоса, лирики* (см.), *драмы* (см.), отличающихся друг от друга именно своеобразием изображения жизненного процесса.

Эпическая лит-ра впервые возникла еще в изустном народно-героическом творчестве в форме эпических поэм или циклов эпических сказов-песен, связанных общим сюжетом. Позже, при возникновении письменности, эти поэмы дополнительно литературно обрабатывались, систематизировались и записывались. Таковы поэмы «Илиада» и «Одиссея» древнегреческого эпоса, «Песнь о Роланде» и «Песнь о Нибелунгах» средневекового западноевропейского эпоса.

Драгоценным эпическим наследием русского народа являются *былины* (см.). Широко черпал из сокровищницы народного эпоса, создавая в эпоху средневековья свою гениальную поэму «Витязь в тигровой шкуре», Шота Руставели.

Образы эпических поэм древности и раннего средневековья тесно связаны с мифологическими представлениями того времени, поражают яркостью поэтической фантазии, силой и ясной простотой образов, широким охватом жизни, пластической выпуклостью ярких, обобщенных героических характеров. В более поздние эпохи на смену поэтическому эпосу в качестве ведущей формы эпической лит-ры пришли прозаические формы эпоса, отличающиеся реалистической широтой охвата действительности, глубиной и точностью характеристики внутреннего, духовного мира, общественного поведения героев повествования, мастерством правдивого художественного раскрытия социально-типических жизненных ситуаций и судеб героев. Высшей формой этой ступени в истории эпоса является *роман* (см.), расцвет к-рого начался в 18 в. и достиг своего наивысшего развития в 19—20 вв. В эпосе писатель отражает процесс общественной жизни путем изображения определенных и законченных человеческих характеров, показанных в разнообразных формах их жизненного поведения *(сюжет)* и в относительно целостном процессе их развития. Эпос выступает в трех основных формах: малой *(сказка, рассказ, очерк, новелла)*, средней *(повесть)*, большой *(роман, эпопея)*. В малой эпической форме сложность жизненных противоречий передается путем изображения их следствий в ограниченном, частном круге событий, связанных с тем или иным конкретным характером. В средней эпической форме возможности жизненного процесса показываются писателем путем воспроизведения сложного цикла событий, освещающих судьбу героя в целом или существенный этап его жизни («Капитанская дочка» Пушкина, где дана судьба Гринева до момента, вносящего в нее ясность и завершенность — его помилование). И наконец, в большой эпической форме, в многосюжетной системе действия, в пересекающихся судьбах героев охватываются зачастую целые исторические периоды («Человеческая комедия» Бальзака) и важнейшие события народной жизни («Война и мир» Л. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова).

В эпосе с наибольшей отчетливостью проявляется историчность образного отражения действительности в лит-ре, ему присущи наиболее сложные композиционно-сюжетные формы организации повествования.

По внешним своим особенностям *драма* (*трагедия, комедия* и другие ее виды) воспроизводит структуру малой или средней эпической формы (определенность характера, закон-

ченность сюжета, речевые характеристики), однако придает ей более концентрированную форму, изображая характеры, в к-рых, по справедливому определению Гегеля, главное составляет острый конфликт всегда одностороннего пафоса с к.-н. противоположной страстью. Эта резкость и напряженность проявлений той или иной господствующей черты характера (честолюбие Макбета, ревность Отелло, скупость Шейлока, лицемерие Тартюфа и пр.) ведет к определенной остроте действий, к непримиримости борьбы сталкивающихся страстей. Напряженность действия, определенность характеров, не нуждающихся в авторской речи для раскрытия — как в эпосе — тех или иных сторон их внешнего и духовного мира, обусловливают возможность театрального воспроизведения драмы и, т. о., переключают ее в другую область иск-ва.

Во взаимодействии со сценичностью драма обретает новые принципиальные черты. Этим, в частности, объясняется неосуществимость сколько-нибудь полной и удовлетворительной прямолинейной театрализации (или экранизации) эпических произведений, в к-рых существенное значение имеет именно авторская речь, в особенности в тех случаях, когда ей подвергаются романы (т. е. большая, а не средняя или малая эпические формы, более близкие к драме по своей композиционно-сюжетной структуре). Однако многообразие действительности не требует обязательного отражения ее в завершенных характерах. В ряде случаев она может быть художественно осмыслена и через раскрытие тех или иных сторон духовного мира человека, не требующих для своей конкретизации законченной обрисовки характера и сюжетного раскрытия.

Такой формой в лит-ре является лирика, в центре к-рой стоит конкретное человеческое переживание, т. е. лишь отдельное состояние человеческого характера. Однако за этим переживанием угадывается вызвавшая его жизненная ситуация, и тем самым это переживание воспринимается как момент жизненного процесса в целом и только в нем может быть понято. Поэтому и отдельные лирические произведения того или иного поэта воспринимаются в конечном счете как проявление определенного и целостного характера — *лирического героя* (см.).

Различные аспекты отражения действительности в эпосе и в лирике и различный подход к отражению жизненного процесса в жанровых формах эпоса находят в известной мере аналогии и в других видах иск-ва — в эпичности монументальной живописи или симфонии, в лиричности пейзажа или камерной музыки и т. д. Понятно, что в художественной практике границы родов и видов условны и зыбки. Следует, в частности, отметить наличие лирико-эпического жанра (*басня, баллада, поэма,* роман в стихах, *ода*), где эпическое отображение характеров и событий неотрывно связано с раскрытием их через переживания лирического героя — поэтического «я» писателя.

Многообразие путей изображения характеров, диктуемое неисчерпаемой сложностью общественной практики человека и определяющее, в свою очередь, различие жанров и жанровых форм в лит-ре, естественно, сказывается на языковой структуре литературных произведений.

Обобщение, к-рое лежит в основе образной индивидуализации жизненных событий, проявляет себя и в языке персонажей, для к-рого писатель отбирает характерное, типическое в речи. Тем самым язык лит-ры выполняет функцию отбора и отсева в общенародном языке наиболее для него существенного и ценного, обобщает происходящие в языке процессы развития. Поскольку характеры выступают в произведении всегда в определенном соотнесении их к идеалу, постольку в языке лит-ры имеется также нормативный оценочный эстетический момент; отношение автора к персонажу сказывается и в манере речи этого персонажа (в самой речи Иудушки Головлева у Щедрина сказываются черты его характера, вызывающие оценку читателя). Наиболее отчетливой формой мотивировки языка художественного произведе-

ния является сказ, где повествование полностью подчинено задаче передать средствами языка черты данного персонажа, дать его речевой портрет.

Язык Х. л. является одним из наиболее активных моментов в общем развитии речевой общественной культуры, поскольку он несет в себе обобщающее и нормативное начала и вместе с тем охватывает самые различные сферы применения речи. Находя в языке средства исключительной выразительности, лит-ра, в свою очередь, является одним из существенных факторов развития языка.

Вместе с тем литературные произведения (за исключением драматических) не ограничиваются передачей речи персонажей. Речь персонажей входит в целостное движение авторской речи, цементирующей и организующей язык всего произведения. Эта авторская речь определяется тем углом зрения, под к-рым ведется повествование в данном произведении. Носителем ее является *образ повествователя*, с т. з. к-рого излагается все происходящее в произведении, что, в свою очередь, выражается во всем интонационном и метафорическом строе его речи и вообще во всех ее оценочных, субъективно окрашенных формах. В этом смысле повествователь выступает как своеобразный посредник между читателем и теми характерами и событиями, о к-рых говорится в произведении. Т. з. повествователя обнаруживается в лексике, в неуловимом подборе эпитетов, сравнений и пр., в синтаксическом строе повествования, создающем ту или иную интонационную окраску повествования даже тогда, когда повествователь не персонифицирован в произведении. Если в эпосе, в частности в романе, образ повествователя проявляется в рассказе о самых различных персонажах и событиях и тем самым дает свободное, многостороннее течение речи — художественную прозу, то лирика, наоборот, тяготеет к речи резко эмоционально окрашенной, всем своим строем отвечающей тому кругу переживаний, к-рый несет в себе лирическое стихотворение. Отсюда — своеобразие стихотворной речи, где в качестве организующего начала выступает ритм и где более подчеркнутый характер получают звуковой состав слова, пауза, интонационно-синтаксическая структура. Стихотворная речь связана в своей основе с образом лирического героя, прозаическая — с образом повествователя. Образ повествователя характерен для эпических жанров, образ лирического героя — для лирических. Различение стихотворной и прозаической, развернуто-повествовательной, литературной формы лежит в основе разделения лит-ры на поэзию и прозу. Как видим, это разделение не совпадает с различением в лит-ре эпоса, лирики, драмы.

В живой литературной практике все эти разграничения и различия, естественно, относительно условны, но в наиболее отчетливых своих проявлениях они в достаточной мере ощутимы.

Понятно, вместе с тем, что все эти особенности Х. л. складываются и возникают в процессе ее развития, в к-ром только и могут быть поняты все их бесконечно разнообразные конкретные проявления. Самое наименование «Х. л.» в этом смысле относительно условно, поскольку оно имеет в виду уже исторически развитые формы словесного творчества, связанного с развитием творчества, в свою очередь находящего свои истоки в синкретическом периоде развития иск-ва.

См. *Лит.* к ст. *Литературоведение, Критика литературная, Образ.*

Л. Тимофеев.

ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ — специфическое качество произведений иск-ва, форма прекрасного в иск-ве, высший вид эстетического. Понятие «Х.» не отождествляется с понятием «эстетическое», ибо первое относится только к иск-ву, тогда как второе соотносится с представлением о прекрасном как качестве объективного мира.

В широком смысле слова Х. — искусствоведческая категория, обозначающая общий родовой признак иск-ва, к-рое, в отличие от других видов общественного сознания, является образным, т. е. художественным отражением жизни. Вне ху-

дожественности нет иск-ва. Основа и источник такой Х. — способность автора выражать мысли и чувства и вообще воспроизводить действительность в образной форме. В более узком (и специфическом с т. з. научного употребления) смысле слова Х. — степень эстетического совершенства произведения, такая особенность изображения жизни, когда автором достигнуто определенное соответствие элементов художественной формы, обусловленной содержанием произведения. Вопрос о Х. нельзя решить, исследуя лишь форму, ибо Х. не сводится к последней, его решение вытекает из общего теоретического понимания проблемы содержания и формы. Но Х. — это не вообще единство содержания и формы произведения, это именно соответствие, внутренняя организация всех основных средств художественного изображения, мотивированная данным содержанием.

Качество этой внутренней организации зависит от многих причин: от степени талантливости и творческой опытности, от мастерства автора, а главное от значимости идейной правдивости содержания художественного произведения, к-рая и является основным критерием Х. Даже в произведениях талантливых художников нарушается логика повествования и элементы формы теряют свою художественную целесообразность, если авторы отходят от идейной правдивости в изображении жизни. Известен анализ Плехановым пьесы норвежского драматурга Кнута Гамсуна «У врат царства». Поскольку Гамсун руководствуется ложной идеей — в буржуазном об-ве классом, эксплуатирующим другие классы, будто бы оказывается пролетариат, — постольку попытки драматурга насытить трагическим пафосом переживания и жизненные ситуации интеллигента-индивидуалиста Ивара Карено лишены жизненной, а стало быть, и художественной убедительности. Понимание жизненной правды как главного критерия Х. служит основой для определения существенных признаков, или «законов художественности» (Чернышевский). Главным законом следует считать соответствие формы содержанию. В этом смысле представляют интерес слова Гегеля: «Если же мы обратимся к вопросу, по какому праву вообще та или иная деталь, в частности, может быть введена в произведение искусства, то мы исходили из того, что к произведению искусства вообще приступают в связи с единой основной идеей, изображаемой этим произведением искусства» (Соч., т. XIV, 1958, с. 178). Этот тезис подчеркивает своеобразие «законов красоты» в иск-ве — в данном случае идейно-художественную целесообразность всех элементов повествования, к-рая и является основным признаком Х. Произведение, созданное по такому «закону», отличается художественным единством, цельностью, внутренней связью всех компонентов. Из подобного произведения нельзя без ущерба его эстетическому достоинству изъять ни сцены, ни персонажа.

Указанная целесообразность в произведении проявляется по-разному и очень сложно: в ее анализе недопустима прямолинейность. Одни сюжетные или, напр., предметные детали могут непосредственно выражать идеи произведения или выступать символическим обозначением психологического содержания изображаемого характера (знаменитый серебряный лапоть на столе у Павла Петровича Кирсанова из тургеневских «Отцов и детей», подчеркивающий лицемерный, показной характер народолюбия «человека с душистыми усами»), но, с другой стороны, столь же знаменитые «торчащие уши» Алексея Александровича («Анна Каренина» Л. Толстого) в указанном смысле ничего не выражают, — эта портретная деталь, конечно, не характеризует сущности Каренина, она выполняет свою художественную функцию по-иному. Но в любом случае аналогичные детали только тогда свидетельствуют о Х., когда они мотивированы какими-то сторонами содержания произведения.

Важнейшим признаком Х. лит-ры является совершенство по-

этического языка. Оно не сводится к определенным речевым «нормам»: простота или сложность поэтического синтаксиса, метафоричность или ее отсутствие, преимущество одних лексических средств перед другими и т. п. Многообразные особенности художественной речи приобретают эстетическую значимость только тогда, когда они осуществляют высокие идейно-художественные цели автора.

Степени Х. различны и исторически относительны. Высшая степень ее — в единстве народности содержания и демократичности художественной формы со всей гармоничностью ее элементов. Форма имеет свои специфические свойства и закономерности (законы перспективы в живописи, законы мелодии в музыке и т. д.), она относительно самостоятельна и активна. Это, в частности, объясняет те редкие случаи, когда произведения, слабые в идейно-познавательном смысле, отличаются нек-рой относительной Х. Даже представители упадочных течений в иск-ве достигают в своих произведениях ограниченной эстетической выразительности, если они умело владеют т. н. техническими средствами данного вида иск-ва, хотя эта выразительность не отличается особой силой и самодовлеющий культ формы, характерный для таких течений, в конечном счете ведет к разрушению и самой художественной формы.

Относительная самостоятельность и ценность формы объясняет, почему художнику, мыслящему прогрессивно и глубоко, необходимо в совершенстве овладеть многообразными и сложными образными средствами иск-ва. Как и для всех видов человеческой деятельности, профессиональное мастерство является непременным условием художественного творчества. Даже высокое идейное содержание, если оно выражено в примитивной форме, не доставит эстетического наслаждения.

Но при этом жизненная правда в иск-ве всегда остается основой и источником подлинной Х. «Прекрасное прекрасней во сто крат, увенчанное правдой драгоценной» (Шекспир). Не только прямое отступление от правды, но и неглубокое понимание автором жизненных проблем и характеров мстит эстетически и, может быть, не проявляясь в частных элементах формы, в главном вредит Х. произведения.

Внутреннее единство глубокого осознания художником действительности и совершенство образной системы, передающей это осознание, — это и есть «законы красоты» в иск-ве, называемые Х.

Лит.: Чернышевский Н. Г., Заметки о журналах, Полн. собр. соч., т. 3, М., 1947, с. 663; Лессинг Г. Э., Лаокоон, или О границах живописи и поэзии, М., 1957, с. 399—408; Шиллер Ф., О необходимых пределах применения художественных форм, Собр. соч., т. 6, М., 1957, с. 359—84; Гегель, Лекции по эстетике, кн. 3, Соч., т. XIV, М., 1958, с. 157—67, 174—90; Столович Л. Н., Эстетическое в действительности и в иск-ве, М., 1959, с. 222—56; Поспелов Г. Н., Эстетическое и художественное, М., 1965, с. 334—56.

П. Николаев.

Ц

ЦЕЗУ́РА (от лат. caesura — разрез) — постоянный словораздел в стихе. В античном стихосложении Ц., как правило, приходилась на середину стопы (отсюда название); в силлабо-тоническом стихосложении, наоборот, Ц., как правило, совпадает с границей стопы; так, в цезурованном пятистопном ямбе Ц. стоит после второй стопы, в шестистопном ямбе — после третьей стопы и т. п. Являясь сильной интонационной паузой, Ц. приобретает нек-рые черты, сближающие ее со стихоразделом: предцезурная стопа, подобно *клаузуле* (см.), может принимать усечения и наращения, послецезурная стопа, подобно *анакрузе* (см.), чаще принимает сверхсхемные ударения. Иногда Ц. называют всякий словораздел в стихе, или (как в античности) всякий словораздел, разрезающий стопу; в таком

случае Ц. в обычном значении именуется «большой Ц.» или «медианой». (в отличие от малой Ц.).

М. Гаспаров.

ЦИКЛ (от греч. Kyklos — круг, колесо) — несколько художественных произведений, объединенных общим жанром, темой, главными героями, единым замыслом, иногда рассказчиком, исторической эпохой (в прозе и драматургии), единым поэтическим настроением, местом действия (в лирике). Ц. часто встречаются в зарубежном фольклоре и лит-ре: древнегреческие мифы о богах и героях, баллады о Робине Гуде, восточные поэмы Байрона, его Ц. лирических стихотворений «Еврейские мелодии» (1815), «Крымские сонеты» (1826) Мицкевича, Ц. стихов Верхарна; Ц. драматических произведений — исторические хроники Шекспира, «Неприятные пьесы» (1885—94), «Приятные пьесы» (1894—97) Шоу, «Три пьесы для пуритан» (1897—99), «Театр революции» (1898—1938) Роллана. Ц. встречается и в нашем фольклоре и лит-ре: Ц. былин об Илье Муромце, Василии Буслаеве; Ц. повестей М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» (1839—41), «окуровский» Ц. (1909—11) произведений А. М. Горького и его же Ц. очерков «В Америке» (1906), «Мои интервью» (1906), многочисленные циклы стихотворений А. Блока («Вольные мысли», «Кармен», «На поле Куликовом» и др.).

А. Головенченко.

ЦИКЛИ́ЧЕСКИЙ ЭПОС — группа эпических произведений, начиная с древнейших времен, объединенных авторским замыслом, исторической эпохой, главными героями, местом действия. Ц. э. часто встречается в зарубежном и отечественном фольклоре, в северных и южных ирландских сагах, сказках «Семь мудрецов», «Тысяча и одна ночь», поэмах («Роман о Ли́се»), в былинах об Илье Муромце, о Садко.

А. Головенченко.

Ч

ЧАСТУ́ШКА (частая, частуха, припевка, прибаска, коротушка) — один из жанров народной лирики, короткая, обычно четырехстрочная, рифмованная песенка более быстрого, чем протяжная песня, темпа исполнения. Широчайшее распространение в народе Ч. получает в последней трети 19 — нач. 20 в. Она является самым популярным жанром советского фольклора.

Ч. зачастую возникает как импровизация, обращенная к конкретному лицу или аудитории, представляя собой моментальный поэтический отклик на события дня, ту или иную жизненную ситуацию, а вслед за тем уже входит в поэтический обиход, повторяется, варьируется.

Тематический и эмоциональный диапазон Ч. необычайно широк. Они отражают жизнь во всем ее многообразии, от мелких бытовых фактов до событий большого общественного значения. В Ч. находят отчетливое выражение и интимное лирическое чувство, и острая публицистическая мысль, и мягкий дружеский юмор, и едкая, убийственная сатира.

В поэтическом стиле Ч. своеобразно сочетаются приемы традиционной народной песни и книжной поэзии; размер стиха Ч. хореический. В большинстве Ч. рифмуются вторая и четвертая строки. Иногда встречается рифма парная (а а — б б) или перекрестная (а б а б).

Большинство Ч. строится на основе сквозного развития темы. Пример:

Меня милый провожал
Елками да елками,
Все сердечко исколол
Тонкими иголками.

Значительное число Ч. строится по принципу образного параллелизма. Первая картина Ч. может заключать в себе, как и в традиционной песне, символический образ, а вторая всегда является бытовой по своему содержанию. Однако для Ч. с ее установкой

на реалистичность более характерен такой параллелизм, в к-ром две картины сопоставляются не по условно-символической, а по реально-логической аналогии, на основе свободного поэтического сравнения. Напр.:

Хорошо в поле ходить,
Когда в поле зелено.
Хорошо в колхозе жить
По завету Ленина.

Под влиянием фольклорных Ч. возникает жанр литературной Ч. Литературные Ч. создают Д. Бедный, А. Прокофьев и другие советские поэты.

Лит.: Русская частушка, вступ. ст., отбор и ред. В. М. Сидельникова, М., 1941 (имеется указатель-библиография современной русской частушки); Соколов Ю. М., Русский фольклор, М., 1941, с. 400—12; Лазутин С. Г., Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра, Воронеж, 1960; Частушки в записях советского времени, подгот. З. И. Власова и А. А. Горелов, М. — Л., 1965; Частушка, предисл. В. Бокова, вступ. ст., подгот. текста и прим. В. Бахтина, М. — Л., 1966.

С. Лазутин.

ЧЕТВЕРОСТИ́ШИЕ — см. *Катрен.*

ЧЕ́ТЬЯ-МИНЕ́Я, или Минея-четья — средневековый сборник пространных житий святых, предназначенных для чтения и расположенных по числам месяца (греч. — месяц). Ч.-м., по-видимому, появились на Руси в 11 в. Древнейший дошедший до нового времени список Ч.-м. относится к 12 в. В середине 16 в. по инициативе и под руководством Московского митрополита Макария было задумано составить грандиозный двенадцатитомный свод произведений церковно-религиозной письменности с прибавлением сборников изречений и нек-рых исторических сочинений. Этот свод, известный под названием «Великие четьи-минеи», сохранился в трех списках. Наиболее полный из них (около двадцати семи тысяч страниц большого формата) — список, предназначенный для Успенского собора Московского Кремля.

Лит.: Шахматов А. А. и Лавров П. А., Сборник XII века Московского Успенского собора, в. 1, кн. 2, М., 1899; Ключевский В., Великие четьи-минеи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. «Отзывы и ответы». Сб. ст., № 3, М., 1914, с. 1—20; Гудзий Н. К., История древней русской лит-ры, 7 изд., М., 1966.

В. Кузьмин.

Ш

ШАЙРИ (груз.) — 1) строфа из четырех строк по шестнадцать слогов с дактилической или женской общей рифмовкой (а а а а). Ш. написана поэма Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». 2) Грузинская песня из четырех строк типа частушки.

Л. Иванов.

ШАРЖ (от франц. charger, букв. «грузить», в переносном значении — «искажение») — разновидность сатирической лит-ры, как стихотворной, так и прозаической, к-рая ставит задачей подшутить над к.л., представить его характерные особенности в искаженном, карикатурном виде. Карикатуристы, поэты и писатели своими Ш. подчеркивают те или иные стороны внешности или характера человека, уподобляя его животным, птицам, рыбам, сравнивая с различными предметами, доводя характеристику до *гротеска* (см.) Доброжелательное преувеличение и подчеркивание внешних черт или особенностей характера мы встречаем в дружеском Ш.

В. Козловский.

ШВАНК (от нем. schwank — шутка) — жанр немецкой средневековой городской лит-ры, небольшой сатирический рассказ, первоначально в стихах, затем в прозе. Возник в 13 в., особой популярностью пользовался в 15—16 вв. Тематически Ш. близок к французскому фаблио и прозаической новелле раннего Возрождения. Авторы Ш. обильно черпали сюжеты в фольклоре и раннегуманистической лит-ре Италии. Излюбленная тема Ш. — сатирическое изображение католического духовенства и отчасти рыцарства. Грубоватый цинизм Ш. объясняется реакцией горожанина

на мораль и аскетизм церковной лит-ры и на условность лит-ры куртуазной.

Лит.: Пуришев Б. И. и Шор Р. О., Хрестоматия по западноевропейской лит-ре. Средние века, М., 1953, с. 427—32; История немецкой лит-ры, т. 1, М., 1962.

А. Михайлов.

ШЕСТИСТИ́ШИЕ — стихотворная строфа из шести стихов. Очень употребительна; хорошо разработаны разнообразные схемы рифмовки в Ш. и его синтаксическое построение. Из множества возможных форм Ш. наиболее часты: а а б в в б, а б а б в в (напр., «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина), две рифмы, перекрестно чередующиеся — а б а б а б, т. н. *секстина* (см.), Ш. с задержанным возвращением второй рифмы — а б а в в б (у П. Антокольского, Вс. Рождественского) и мн. др.

Лит.: Шенгели Г., Техника стиха, М., 1960; Никонов В. А., Строфика, в сб.: Изучение стихосложения в школе, М., 1960.

В. Никонов.

ШКО́ЛЬНАЯ ДРА́МА — один из жанров церковной драматургии, примыкавшей к латинским драмам гуманистов, возникший в конце 15 — нач. 16 в. в странах Западной Европы (Италия, Франция, Нидерланды, Австрия, Германия, Польша). Происхождение Ш. д. было связано с уставами церковных и светских учебных заведений, где вводились обязательные сценические представления с целью более прочного усвоения учениками латинской речи. Особенно много для укрепления Ш. д. сделали иезуиты, к-рые черпали для своих пьес сюжеты из легенд, деяний святых и мучеников, из Библии, Евангелия, древней и новой истории, мифологии. Авторы Ш. д. свободно пользовались различными источниками, особенно теми, где прославлялась католическая церковь, выбирая наиболее удобные для драматической обработки сюжеты. Ш. д. развивалась в двух направлениях: христианско-католическом и антично-классическом, она испытала сильное влияние как античного театра (сжатое изложение пьесы, т. н. argumentum, к-рое стояло рядом с прологом, наличие эпилога и т. п.), так и средневекового (отсутствие единства времени и места, смешение трагического и комического, латинский язык и т. п.). Ш. д. отличалась от средневековых религиозных представлений более строгой классической формой; чаще всего она состояла из трех — пяти актов, после каждого акта выступал хор, к-рый в большинстве случаев развлекал зрителей; у пьесы были пролог и эпилог. Организовывались представления на рождество, пасху и т. д. Сочинялись пьесы на темы школьной жизни.

В России Ш. д. известна с 17 в., когда возникли духовные школы (академии и семинарии). Церковь стала пользоваться школьным театром для подготовки своих кадров. Школьный театр просуществовал в России около двухсот лет. Пьесы писались силлабическими стихами. Перед тем как распространиться в России, Ш. д. появилась в Киеве. Из сохранившихся пьес Киевской духовной академии 17 в. самой ранней считается драма «Алексей, божий человек» (1674), поставленная в честь царя Алексея Михайловича в 1675 г. В этой академии работал ее бывший воспитанник Симеон Полоцкий (1629—80), написавший выдающиеся оригинальные драматические произведения «О Навуходоносоре» и «Притчу о блудном сыне». Русский школьный театр не только ставил пьесы на религиозные сюжеты, но и выступал в поддержку светской власти. В 1702 г. в Славяно-греко-латинской академии были поставлены политические и пропагандистские пьесы, аллегорически прославлявшие царя Петра. Прославление Петра есть и в трагикомедии на исторический сюжет «Владимир» Феофана Прокоповича (1681—1736), ученого-монаха, одного из сподвижников Петра. Конец 17 — нач. 18 в. — период расцвета Ш. д. Она выходит за стены духовных училищ. Школьный театр, напр., студентов Хирургической школы в Москве оказался близким широким кругам зрителей. Школьные театры появлялись в провинции и развивали в народе глубокий интерес к театральному иск-ву.

Школьный театр отличался демократизмом (естественная декламация, разработанные ремарки, небольшие вставные сценки комического характера, в к-рых участвовали герои из мелкобуржуазной среды: посадский, слуга, лекарь и т. д.); в пьесах осуждались хвастовство, пьянство, лжеученость. В школьном театре были необходимые механизмы, костюмы, бутафория. Он сыграл значительную роль в общем подъеме культуры, развитии литературного языка и светского городского театра. Ш. д. была вытеснена драматургическими творениями Ломоносова, Сумарокова и др.

Лит.: Тихонравов Н., Русские драматические произведения 1672—1725 гг., т. 1—2, СПБ, 1874; Петров Н. И., Очерки из истории украинской лит-ры XVIII в. Киевская искусственная лит-ра XVIII в., преимущественно драматическая, К., 1880; Морозов П. О., История русского театра до половины XVIII столетия, СПБ, 1889; Резанов В. И., Из истории русской драмы. Школьные действа XVII—XVIII вв. и театр иезуитов, М., 1910; Адрианова-Перетц В., Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII — XVIII вв., в сб.. Старинный спектакль в России, Л., 1928; ее же, Библиография русской школьной драмы и театра XVII—XVIII вв., там же; Ланг Ф., Рассуждения о сценической игре. Хрестоматия по истории русского театра, сост. В. Всеволодский-Гернгросс, М., 1936; Данилов С. С., Очерки по истории русского драматического театра, М.—Л. 1948; Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1, сост. и ред. С. Мокульского, 2 изд., М., 1953; Всеволодский-Гернгросс В., Русский театр. От истоков до середины XVIII в., М., 1957; Асеев Б. Н., Русский драматический театр XVII—XVIII вв., М., 1958; Чудновцев М. И., Церковь и театр. Конец XIX — начало XX в., М., 1970, с. 9—12.

А. Головенченко.

ШУ́МКА — один из видов народной украинской танцевальной и шуточной песен, состоящих обычно из одной-двух четырехстрочных строф. Строка содержит восемь слогов и делится на две ритмические группы (четыре и четыре), на к-рые в большинстве случаев приходится одинаковое число ударений. Рифмовка парная, клаузулы женские и мужские. Размер Ш. встречается также в народной лирической песне с серьезным содержанием. Литературная форма ее есть у Шевченко, у С. Руданского и других украинских поэтов. Пример:

Повій, вітре, на Вкраїну,
Де покинув я дівчину,
Де покинув карі очі —
Повій, вітре, опівночі.

Лит.: Головацкий Я. Ф., Народные песни Галицкой и Угорской Руси, ч. 1—3, М., 1878; Колесса Ф., Ритміка українських народних пісень, Львів, 1907.

А. Жовтис.

Э

ЭВФЕМИ́ЗМ (от греч. euphēmeō — скажу вежливо, хорошо) — выражение или слово, вводимое взамен другого, более грубого, вульгарного. Это один из *тропов* (см.), с помощью к-рого то или иное явление, принимаемое за неприличное или неприятное, заменяется синонимичными, но смягченными словосочетаниями или словами. С этой целью часто используется *метонимия* (см.), *метафора* (см.), *перифраза* (см.).

В противоположность Э. применяются иногда выражения огрубляющие, более резкие, напр. вместо «человек умер» говорят «дал дуба», «сыграл в ящик», «отдал концы» и пр.

В. Козловский.

ЭВФО́НИЯ — см. *Звуковая организация речи.*

ЭГО-ФУТУРИ́ЗМ — см. *Футуризм.*

ЭЗО́ПОВ ЯЗЫ́К — художественная речь, основанная на вынужденном иносказании, широко использует иронию. Эзоп (середина 6 в. до н. э.) — полумифический создатель греческой басни, древнейшей в Европе. Согласно преданию, Эзоп — фригиец родом, раб, позже вольноотпущенник, по-

этому он не мог открыто излагать свои мысли и, применяя иносказание, в баснях на сюжеты из жизни животных изображал людей. Собрание басен Эзопа упоминается уже в 5 в. до н. э. Новому времени басни Эзопа известны лишь в свободных поэтических переложениях Бабрия (2 в. н. э.) на греческом языке, Федра (1 в. н. э.), Авиана (4 в. н. э.) на латинском языке и в прозаических пересказах средневековых авторов. Составленная в Византии биография Эзопа недостоверна. К Э. я. обращались многие писатели, в творчестве к-рых он приобрел значение особого вида иносказательной сатиры. Художественный эффект такой сатиры основан на расшифровке подтекста. Образец применения Э. я. в русской лит-ре дает творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Лит.: Радциг С. И., История древнегреческой лит-ры, 2 изд., М., 1959.

И. Шталь.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ (от лат. existentia — существование) — философско-эстетическое течение 20 в., получившее широкое отражение в художественной лит-ре Западной Европы, США, Японии. Э. не является литературным течением в собственном смысле; идеи Э. выразились у писателей, принадлежащих к различным литературным течениям (таким, как символизм, школа «потока сознания», и даже у иных представителей реализма). Но проблематика Э. сама по себе тесно связана с эстетикой, с иск-вом. Очень характерно, что нек-рые мыслители-экзистенциалисты выражают свои взгляды преимущественно в художественной или полухудожественной форме — в философских романах, новеллах и т. п. В основе Э. лежит понятие человеческого существования (экзистенции) — своего рода внутреннего ядра личности, к-рое, по мнению представителей Э., сохраняется (и даже впервые действительно выявляется) лишь тогда, когда человек теряет все связи с об-вом, все свои общественные определения и функции. Такое состояние называется в Э. «пограничной ситуацией»; самый яркий и полный вид подобной ситуации — ситуация перед лицом смерти. Э. направлен против рационализма, точнее, против мышления в его «чистом», собственном виде, к-рое, согласно Э., не способно действительно понять ни человека, ни мир. Мышление, с т. з. Э., превращает человека и мир в свои объекты, разделяет человека и мир и анализирует их отдельные стороны и отношения, упуская целое. Поэтому почти вся предшествующая философия и наука рассматривается Э. как заблуждение, как познание второстепенных и частных проблем. Подлинным познанием объявляется «экзистенциальное мышление», в к-ром человек выступает как цельность, в единстве телесных, эмоциональных и духовных сил, выступает как экзистенция, как существование и не отделяет себя от истинной основы мира — бытия. Это экзистенциальное мышление отказывается от различения субъекта и объекта, ибо существование (экзистенция) находится в нераздельном единстве с бытием. Э. как определенное течение сложился в Германии в 1920—30 гг., однако основа его была заложена в 19 в. датским философом С. Кьеркегором (1813—55). Более отдаленным предшественником называют французского писателя и мыслителя 17 в. Паскаля. Вместе с тем современные экзистенциалисты ссылаются на одного из русских мыслителей первой половины 19 в. — И. В. Киреевского (1806—56). В философском словаре Г. Шмидта, изданном в ФРГ (1961), даже утверждается, что «славянское мышление в своей сущности является экзистенциальным, что оно оказало на Европу самое сильное влияние через романы Достоевского».

И. В. Киреевский действительно сформулировал нек-рые идеи Э. еще в 1830—40-х гг. и ввел само понятие «существенности» (или существования), к-рое позднее было принято на Западе в латинской форме existentia.

Идеи Э. нашли выражение и у ряда других русских мыслителей, а также художников, прежде всего у Достоевского (особенно в его повести «Записки из подполья»). Однако русские философы никогда не делали из

данных предпосылок тех крайне односторонних и ложных выводов, к-рые характерны для западного Э. 20 в. Так, рядом с идеей цельной личности у них всегда выступает понятие народного целого, без к-рого личность теряет свою человеческую глубину и правду. Между тем западный Э. чаще всего выступает в чисто индивидуалистической и потому предельно пессимистической форме.

Поэтому выведение современного Э. из русской философии прошлого века (и прежде всего из идейного наследства Достоевского) искажает истинную сущность исканий русских мыслителей и художников. К западному Э. в России в самом деле близки идеи ряда модернистских писателей и философов конца 19 — нач. 20 в., таких, как Ф. Сологуб, Л. Шестов, З. Гиппиус, Л. Андреев.

Как законченная система Э. сложился в работах немецких мыслителей М. Хайдеггера (р. 1889), К. Ясперса (р. 1883—1969), О. Больнова (р. 1903); позднее Э. в иной форме получил широкое развитие и во Франции — в сочинениях Г. Марселя (р. 1889), А. Камю (1913—1960), Ж.-П. Сартра (р. 1905). Представители Э. придерживаются весьма различных позиций: среди них есть религиозные мыслители и атеисты; люди, отрицающие всякое участие в общественной жизни, и активные борцы с фашизмом (как Камю); враждебные марксизму философы и, напротив, разделяющие многие идеи Маркса (как Хайдеггер и особенно Сартр). Э. в целом направлен против капиталистической цивилизации, подавляющей личность, отчуждающей ее человеческие качества, ее волю и активность. Однако выход из создавшейся ситуации Э. видит только в сугубо личном действии или даже только в личном самосознании. Это неизбежно приводит Э. к идее безысходного рабства личности, способной лишь к бесплодному бунту против об-ва.

Идеи Э. оказали очень большое и многообразное воздействие на лит-ру 20 в. Следует вообще подчеркнуть, что Э. в значительной степени развивался в художественном воплощении; Камю и Сартр, напр., являются писателями и философами в равной мере. *Философский роман* (см.) — типичная форма выражения идей Э. Уже в начале века выступают писатели, принадлежавшие в основном к литературному течению *символизма* (см.), к-рые воплотили многие характерные экзистенциалистские настроения и мотивы. Таковы русские символисты И. Анненский (1856—1909) и Ф. Сологуб (1863—1927), крупнейшие австро-немецкие писатели философского склада Ф. Кафка (1883—1924), Р. Музиль (1880—1942), Р. М. Рильке (1875—1926); все они, кстати, испытали сильнейшее влияние русской лит-ры. Близки к Э. виднейший англо-американский поэт и эссеист Т. Эллиот (1888—1964), французский писатель А. Жид (1869—1951), выдающийся японский новеллист Акутагава Рюноске (1892—1927) и др. Сильное воздействие идей Э. чувствуется и в современном киноискусстве, напр. в творчестве М. Антониони (Италия), И. Бергмана (Швеция), А. Рене (Франция) и др.

В той или иной мере влияние Э. проявилось у многих западных писателей 20 в. В частности, очень характерен для современной лит-ры экзистенциалистский мотив «трагического жеста» — героического поступка личности, не рассчитывающей на к.-л. плоды, не верящей в результаты человеческого действия, но все же совершающей тот или иной подвиг, чтобы утвердить себя перед своим собственным сознанием и совестью. Этот мотив достаточно ясно выступает в творчестве таких известнейших художников века, как Г. Грин, Э. Хемингуэй, Р. Мартен дю Гар, Кобо Абэ (Япония) и др. В США Э. выразился в своеобразной анархической форме — в лит-ре т. н. битников (Д. Керуак и др.).

В целом Э. является закономерным порождением современного капиталистического об-ва. Хотя многие представители Э. (Ж.-П. Сартр, К. Ясперс и др.) активно выступают против капитализма, они все же не могут выйти за его пределы, поверить в возможность иной формы

человеческого бытия. Поэтому Э. чужд тем художникам современного Запада, к-рые опираются на почву народной жизни и верят в победу народа и, значит, человека над капиталистическим рабством. Речь идет не только о представителях социалистического реализма в собственном смысле слова, но и о таких замечательных реалистах 20 в., как Т. Манн, У. Фолкнер, Х. Лакснесс, А. Сент-Экзюпери и др.

Лит.: Шкунаева И. Д., Современная французская лит-ра. Очерки, М., 1961; Евнина Е. М., Современный французский роман. 1940—1960, М., 1962; Гайденко П., Экзистенциализм и проблема культуры (Критика философии М. Хайдеггера), М., 1963; Великовский С. И., А. Камю перед лицом истории, в кн.: О современной буржуазной эстетике. Сб. ст., М., 1965; Соловьев Э. Ю., Экзистенциализм и научное познание, М., 1966; Сартр Жан-Поль, Пьесы [Послесл. С. Великовского], пер. с франц., М., 1967; Кузнецов В. Н., Ж.-П., Сартр и экзистенциализм, М., 1969; Гайденко П., Экзистенциализм, в кн.: Философская энциклопедия, т. 5, М., 1970; Сучков Б. Л., Франц Кафка, в его кн.: Лики времени, М., 1970.

В. Кожинов.

ЭКЛО́ГА (от греч. eklogḗ — выбор). Первоначально понятие прилагалось к стихотворным сборникам и к каждому стихотворению сборника. В большинстве манускриптов такое название имели «Буколики» римского поэта Вергилия (70—19 гг. до н. э.), близкие и по форме и по содержанию к «Идиллиям» греческого поэта Феокрита (3 в. до н. э.). Отсюда Э. со временем стала восприниматься как жанровая форма буколической поэзии (см. *Буколика*), близкая к *идиллии* (см.). Из авторов дошедших до нас античных Э., кроме Вергилия, известны Кальпурний (1 в. н. э.), Немесиан (3 в. н. э.) и Гай Кальпурний Пизон (1 в. н. э.). В новой европейской лит-ре Э. — вид *пасторали* (см.), небольшое произведение в стихах. Как жанровая форма Э. обособляется от идиллии, обозначая по преимуществу действие, бытовую сценку, тогда как за идиллией остается воспроизведение чувств, внутреннего состояния героя или автора. Э. делились на драматические (диалог), эпические (повествование о событиях сельской жизни), смешанные. В отличие от античных Э., выдержанных по большей части в гекзаметре, Э. нового времени писались любым размером. На русском языке первые Э. принадлежат А.П.Сумарокову (1718—77). Э. изжила себя как жанр к началу 19 в. В переносном смысле Э. — изображение уединенной мирной жизни среди природы, в кругу близких и любимых людей (ср.: Пушкин А. С., «Евгений Онегин», гл. III, 2).

И. Шталь.

ЭКРАНИЗА́ЦИЯ — воплощение произведений художественной лит-ры, а также других видов иск-ва (драматического спектакля, оперы или балета) средствами киноискусства. «Перевод» литературного произведения на специфический язык кино — процесс творческий, требующий глубокого осмысления идейно-образного содержания первоосновы. В частности, Э. литературного произведения требует замены той выразительности, к-рую оно несет в себе благодаря своеобразию авторской речи, эквивалентными ей средствами кино. При Э. почти всегда неизбежна трансформация модели — сокращение отдельных сюжетных линий, композиционные изменения, уплотнение драматургического действия и т. п., диктуемые спецификой кино и ограниченностью экранного времени.

Под фильмом-Э. подразумевается любая картина, вдохновленная литературным произведением, независимо от степени близости (формальной и по существу) к первоисточнику. Расплывчатость термина сказывается в том, что им подчас обозначаются явления качественно несхожие. В одних случаях это фильм по мотивам романа или повести, в других — свободная вариация на литературную тему. Есть фильмы, в к-рых коллизия, действие, герои литературного произведения переносятся в другую страну (напр., японская Э. романа Достоевского «Идиот»), в другое время (пример «осовременивания» — французский фильм «Тереза Ракэн» по Золя). Однако собственно Э. должно считать фильм, верный и букве и духу литературной первоос-

новы, ее идейно-образной структуре, стилистике. Адекватный перевод с языка одного иск-ва на язык другого невозможен, но кино обладает значительными средствами для относительно эквивалентной передачи идейно-образного содержания экранизируемого произведения.

Фильм-Э. есть самостоятельная эстетическая ценность, хотя его вторичность по отношению к первоисточнику несомненна. Верность литературной первооснове не есть слепое следование оригиналу. Рабское подчинение оригиналу обычно рождает серые иллюстрации, бледные копии. Пути Э. многообразны, их выбор каждый раз индивидуален и должен согласовываться с характером экранизируемого произведения, особенностями индивидуальной художественной манеры писателя. Результат зависит от многих обстоятельств, в первую очередь — от масштаба таланта и степени идейно-эстетической зрелости сценариста и режиссера-постановщика, от качества актерского исполнения.

Э. — одна из форм непосредственного взаимодействия и взаимообогащения разных видов иск-ва, в частности лит-ры и кино. Лучшие фильмы, поставленные советскими и зарубежными мастерами художественной кинематографии на основе классических и современных литературных произведений, служат пропаганде идей и образов, созданных писателями.

К числу Э. русской классики относятся фильмы: «Поликушка», «Коллежский регистратор», «Гроза», «Бесприданница», «Иудушка Головлев», «Попрыгунья», «Дама с собачкой», «Воскресение», «Война и мир». Экранизированы выдающиеся произведения советской лит-ры: «Мать» и автобиографическая трилогия Горького, «Петр Первый» и «Хождение по мукам» А. Толстого, «Тихий Дон», «Поднятая целина» и «Судьба человека» Шолохова, «Молодая гвардия» Фадеева и др. По мотивам фурмановского «Чапаева» бр. Васильевы поставили один из лучших фильмов современного киноискусства. Советская кинематография экранизировала много произведений мировой литературной классики. Международным успехом пользуются фильмы «Пышка» по Мопассану (пост. М. Ромма), «Дон Кихот», «Гамлет», «Король Лир» (пост. Г. Козинцева).

Лит.: Погожева Л., Из книги в фильм, [Творческие принципы экранизации], М., 1961; Фрадкин Л. З., Экранизация русского классического романа, М., 1962; Гуральник У., Экранизация, ее сторонники и противники, «Вопр. лит-ры», 1963, № 9; Лит-ра и кино. Сб. ст., М.—Л., 1965.

У. Гуральник.

ЭКСПОЗИ́ЦИЯ (лат. expositio — объяснение) — предыстория события или событий, лежащих в основе художественного произведения. В Э. излагаются обстоятельства, обрисовываются, по преимуществу предварительно, в самой общей форме, персонажи, сообщается их общественное положение, характеризуются их взаимоотношения, расстановка в условиях данного произведения. Место, характер построения Э., как и всех других элементов композиции, определяется художественными задачами, поставленными в данном произведении. Э. может быть прямой, подробной, данной в самом начале произведения («Гроза» А. Н. Островского, «Накануне» И. С. Тургенева, «Как закалялась сталь» Н. Островского), или рассеянной, дополняющейся на протяжении всего произведения («Поднятая целина» М. Шолохова, «Молодая гвардия» А. Фадеева). Э. может быть задержанной, данной в середине или даже в конце произведения («Мертвые души» Гоголя). В тех случаях, когда Э. полностью переносится в середину или в конец и причины развивающихся событий, поступков персонажей даются, как правило, после результатов, она придает повествованию неясность, таинственность, загадочность. Яркий пример тому — романы Ф. М. Достоевского. Э. способна выступать не только как пассивный фон будущих действий, но в какой-то мере и как само действие (напр., борьба старого и нового, проявляющаяся с самого начала в пьесе «Гроза» А. Н. Островского и предшествующая ее завязке).

А. Ревякин.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (от франц. expression — выражение) — направление в иск-ве и лит-ре, выразившее в период первой мировой войны и последовавших революционных потрясений ощущение кризиса буржуазного мира. Термин впервые употреблен в 1911 г. издателем экспрессионистского журнала «Штурм» (Берлин) Г. Вальденом. Термин должен был определять сущность иск-ва, противоположного по своим задачам и методу уже исчерпавшим свои возможности направлениям — *натурализму* и *импрессионизму* (см.) В Э. иск-во как будто бы дальше отходит от изображения объективной действительности: главным провозглашалось выражение субъективных представлений автора. Кричащее «я» художника вытесняет факт; «изображение» заменяется «выражением».

Произведения экспрессионистов во всех родах иск-ва отличаются нервной дисгармонией, неестественностью пропорций. В музыке (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн) экспрессионисты выходят за пределы лада, мелодии, ищут и создают новые звуковые системы (атональность). В экспрессионистских театрах (спектакли режиссеров К. Мартина, Л. Йеснера) актеры часто играли на наклонных сценических площадках; луч прожектора вырывал из темноты героя, обращавшегося прямо к зрительному залу. В литературных произведениях Э. отсутствовали живые характеры. Не случайно главными жанрами этой лит-ры были лирическая поэзия и публицистическая драма, превращавшаяся под пером экспрессионистов в страстный монолог автора. Характерно, что в изобразительных искусствах Э. наиболее полно проявил сущность своего метода в графике (сатирические рисунки Г. Гросса, офорты Фотелера): мир виделся в столкновении контрастов (черное — белое), в преувеличенной резкости изломанных линий, замещавших реальное многообразие деталей и красок. В живописи к Э. обычно причисляют Ван-Гога и, с наибольшим основанием, — Мунка, Марка, Пехштейна и Кокошку, в картинах к-рых ясно ощутим графический скелет, контур воспринимается как главный элемент композиции, а цветовое пятно создает резкий эмоциональный акцент.

В произведениях экспрессионистов не найти объективной и полной картины той бурной эпохи, к-рой было рождено это иск-во. Философской основой направления оставались субъективные идеалистические теории Бергсона, Гуссерля, Фрейда. И все-таки именно Э. удалось передать многие характерные черты своей современности. Э. не был монолитным течением. В Германии, где это направление достигло наибольшего расцвета, принципиально отличались художественная и общественная программы экспрессионистских журналов «Штурм» и «Акцион» (группа т. н. активистов: писатели И. Бехер, Л. Франк и др.). Если в формалистическом творчестве писателей и художников, объединившихся вокруг «Штурма» (А. Штрамм, Р. Блюмнер), принцип субъективизма и абстракции приводил к эстетизму, то в теории и художественной практике левого Э. принцип абстракции принимался как возможность, отвлекаясь от непонятного многообразия деталей и фактов, от частностей, индивидуального, уловить казавшиеся самыми главными стороны эпохи. «Не падающий камень, а закон тяготения» — так определил сущность этого иск-ва Э. Утиц, один из его исследователей. Экспрессионисты видели человека задавленным бездушным механизмом капиталистического мира. В годы первой мировой войны главной их темой был смелый антивоенный протест. В произведениях левого «активистского» крыла Э. с неоспоримой правдой личного свидетельства передана характерная черта времени — столкновение «конца» и «начала», неизбежность крушения старого мира, обновляющее дыхание революции. Но революция понималась как внезапное прозрение, духовное обновление толпы, пробужденной примером героической личности. Границы субъективного иск-ва оказывались в Э. широко раздвинутыми: они включали обобщенный образ восставшего чело-

века и протестующей массы, идущих навстречу будущему; современность часто изображалась как грандиозное шествие человечества к свету. Одним из безусловных художественных завоеваний левого Э. были его впечатляющие массовые сцены: пренебрегая созданием характера, экспрессионисты умели передать динамику охватившего сотни людей порыва, выразительность одновременного жеста тысяч рук. Иск-во левого Э. по самой своей сути плакатно и агитационно: целью была не полнокровная, воплощенная в осязательных образах картина действительности, а предельно острое выражение важной для автора истины, достигнутое путем любых преувеличений, концентрации тени и света.

К середине 20-х гг., с наступлением периода относительной стабилизации капитализма, Э. перестает существовать как самостоятельное течение. Наиболее заметное и плодотворное влияние Э. на художников следующих десятилетий проявилось как раз там, где возрождались старые, сохранившие по сей день свое значение экспрессионистские темы (кошмар войны и протест против нее в творчестве западногерманского писателя В. Борхерта, одинокий человек в тисках капиталистического города в рисунках Ф. Мазерееля). Эволюция многих экспрессионистов закономерно привела их к поискам иного творческого метода, к-рый позволил бы уловить сложное развитие действительности. Немецкие писатели-экспрессионисты И. Бехер, Ф. Вольф, Р. Леонгард уже в 30-х гг. становятся видными представителями социалистического реализма в Германии. Такому художественному развитию предшествовали, однако, идейные сдвиги: совершившийся еще в 20-х гг. переход политически наиболее радикальных экспрессионистов на позиции пролетарской революционности. В России Э. не получил развития как самостоятельное течение. Возможны, однако, аналогии между немецким левым Э. и творчеством раннего Маяковского. В «Мистерии-буфф» Маяковский пользуется художественными приемами, напоминающими эстетическую систему Г. Кайзера и Э. Толлера. Есть точки соприкосновения между видением мира у поэтов «Кузницы» (абстрагирование социальных явлений, космизм, урбанизм) и у нек-рых немецких экспрессионистов-лириков.

Понятен интерес, к-рый проявлялся у нас в первые годы после Октября к бунтарским произведениям Э. В Советской России ставились пьесы Эрнста Толлера («Разрушители машин», 1922, Москва, Театр Революции, пост. В. Мейерхольда; «Человек-масса», 1923, Москва, Театр Революции, пост. В. Мейерхольда; 1924, Ленинград, театр Пролеткульта, пост. А. Грипиг), Георга Кайзера («Газ», 1923, Ленинград, театр Пролеткульта; 1923, Ленинград, Большой драматический театр), Фр. Верфеля («Человек из зеркала», 1924, Москва, театр им. Комиссаржевской; 1925, Тбилиси, театр им. Руставели).

Лит.: Экспрессионизм. Сб. ст., под ред. Е. Браудо и Н. Радлова, П. — М., 1923; Кайзер Г., Драмы. Вступ. ст. А. В. Луначарского, М. — П., 1923; Павлова Н. С., Экспрессионизм и нек-рые вопросы становления социалистического реализма в немецкой лит-ре, в кн.: Реализм и его соотношения с другими творческими методами, М., 1962; Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство. Сб. ст., М., 1966.

Н. Павлова.

ЭКСПРО́МТ (лат. expromtum) — небольшое, обычно в несколько строк, стихотворение, написанное или сказанное сразу, в законченном виде под впечатлением нахлынувшего чувства или по поводу к.-л. жизненного явления. Э. близок к импровизации, всегда краток, прост по мысли и строению. Э. был распространен в 18 в. во Франции; в России Э., популярный в форме эпиграммы и мадригала в конце 18 — нач. 19 в., сочиняли Н. М. Карамзин, Н. И. Дмитриев, А. С. Пушкин, П. А. Вяземский, М. Ю. Лермонтов, Е. А. Баратынский, Ф. И. Тютчев. Пользовались известностью Э.-каламбуры С. А. Соболевского (1803—70), Д. Д. Минаева (1808—76), В. С. Курочкина (1831—75). Есть стихи, названные автором Э., относящиеся к лирическим, напр. «Экспромт» (1854) Баратынского («Небо Италии, небо Торк-

вато...»). Такие стихи, получившие сразу законченную форму, можно встретить у многих поэтов.

Пример Э. у А. С. Пушкина на Огарёву (1841):

В молчанье пред тобой сижу,
Напрасно чувствую мученье,
Напрасно на тебя гляжу:
Того уж верно не скажу,
Что говорит воображенье.

(А. Пушкин)

А. Головенченко.

ЭЛЕГИЧЕСКИЙ ДИСТИХ — строфа античной поэзии, состоящая из двух стихов: первый — *гекзаметр* (см.), второй — *пентаметр* (см.); каждое двустишие выражало законченную мысль. Э. д. применялся в надгробных надписях (может быть, их развитие в элегии дало название Э. д.: «дистих» — древнегреч. «двустишие»), афоризмах, эпиграммах. В этих жанрах Э. д. усвоен западноевропейской поэзией Ренессанса и классицизма, с заменой долготы и краткости слогов ударностью и безударностью. Особенно известны сатирические «Ксении» Гёте и Шиллера (более пятисот двустиший). В русской поэзии лучшие образцы Э. д. дали А. С. Пушкин, А. А. Дельвиг, А. Н. Майков, А. А. Фет и др.

В мире, где радостей нет, Эпикур говорит: наслаждайся!
Дай мне восторгов, а там можешь сказать: удержись!

(Фет)

В. Никонов.

ЭЛЕГИЯ [этимология спорна: может быть от фригийского elégn — «тростник, тростниковая флейта»; греч. elegeíon — двустишие, состоящее из *гекзаметра* (см.) и *пентаметра* (см.); elegeiā — произведение, написанное такими двустишиями] — одна из жанровых форм лирики. Определилась в древней Греции в 7 в. до н. э. как стихотворение, написанное, независимо от содержания, элегическими двустишиями, т. е. двустишиями, состоящими из гекзаметра и пентаметра, последний с цезурой посередине. Первоначально темы Э. многообразны, от высокообщественных: патриотизм, идеалы гражданской и воинской доблести (Э. Каллина, Тиртея — 7 в. до н. э., Солона — конец 7 — нач. 6 в. до н. э.) — до узко субъективных: радость и горе любви (Э. Мимнерма — вторая половина 7 в. до н. э.). То и другое направления воссоединяются в поэзии Феогнида (вторая половина 6 — нач. 5 в. до н. э.).

Позднее в античной лит-ре александрийского и римского периодов круг тем Э. сужается. Преобладают мотивы личных переживаний: одиночество, тоска отвергнутой любви, разочарование, боль, страдание (Э. Каллимаха — конец 4 — нач. 3 в. до н. э., Проперция, Тибулла, Овидия — конец 1 в. до н. э. — нач. 1 в. н. э. — и др.). В новой европейской лит-ре Э. теряет четкость формы, но приобретает определенность содержания (см., в частности, «Римские элегии» Гёте), становится выражением преимущественно философских размышлений, грустных раздумий, скорби. В русской лит-ре Э. писали Н. М. Карамзин, К. Н. Батюшков, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов и другие поэты.

И. Штоль.

ЭЛЛИПСИС (от греч. éllepsis — опущение, недостаток) — фигура поэтического синтаксиса, основанная на пропуске одного из членов предложения, легко восстанавливаемого по смыслу (чаще всего сказуемого). Этим достигается динамичность и сжатость речи, передается напряженная смена действия. Э. — один из видов умолчания. Часто встречается в пословицах и поговорках: «Дружно — не грузно, а врозь — хоть брось», «Посмотрит — рублем подарит».

В художественной речи передает взволнованность говорящего или напряженность действия:

Мы села — в пепел, грады — в прах,
В мечи — серпы и плуги.

(В. Жуковский)

В лирике встречаются стихотворения, написанные бессказуемыми конструкциями, т. е. с широким использованием Э., напр. стихотворение А. Фета «Шепот, робкое дыханье...» и пародия на него Д. Минаева — «Холод, грязные селенья».

А. Захаркин.

ЭМФА́ЗА (от греч. emphasis — выразительность) — подчеркнутое произношение фразы или части ее. Поэтическая, эмоционально окрашенная речь обычно отличается эмфатическими оборотами, к-рые разграничивают фразы на самостоятельные в интонационном отношении части и придают им особую экспрессию, выразительность. Т. о. подчеркиваются отдельные слова или словосочетания, важные по смыслу. Напр.:

Александр Завоеватель, я — дрожа —
молюсь тебе.

(В. Брюсов)

Лит.: Томашевский Б. В., Теория лит-ры. Поэтика, 5 изд., М. — Л., 1930, с. 44; Тимофеев Л. И., Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958, с. 29—30.

Л. Юдкевич.

ЭНКЛИ́ЗА — примыкание слога или слова к предшествующему слову с потерей ударения и образованием единого фонетического слова.
См. ст. *Энклитика.*

Л. Иванов.

ЭНКЛИ́ТИКА (от греч. enklitike — склоняться) — частица или слово, подвергшееся энклизе, т. е. примыкающее к предшествующему слову с ударением. В русском языке Э. являются частицы («бы», «же», «ка», «ли», «то»: «только бы знать», «куда же вы», «спой-ка», «узнаешь ли ты»). В ряде случаев слова, обладающие самостоятельным ударением, произносятся как Э. («по́д гору»). Э. распространена в былинном стихе, где дактилическое окончание часто создается за счет утраты ударения последним словом.

А. Головенченко.

ЭПИГРА́ММА (от греч. epigramma — надпись) — один из видов сатирической поэзии, небольшое стихотворение, зло высмеивающее к.-л. лицо или общественное явление.
Э. как жанр восходит к древнейшему периоду греческой лит-ры и первоначально была известна как посвятительная надпись на изваяниях, алтарях. От эпических форм Э. отличала не только краткость, но и ярко выраженное субъективное отношение к факту или событию. Чаще всего Э. облекалась в формы элегического *двустишия* (см.), но позднее освоила ямбы и другие размеры. Постепенно тематика Э. расширилась и стала охватывать все стороны жизни. «Из всех произведений античной лит-ры поле зрения эпиграммы самое обширное», — пишет ее исследователь Ф. Петровский. Это обстоятельство даже мешало древним теоретикам признавать Э. особым поэтическим жанром. Философ Платон выражал в форме Э. свои размышления:

Все уносящее время в теченье своем
изменяет:
Имя и форму вещей, их естество и судьбу.

(Пер. Л. Блуменау)

Сафо писала Э. о горечи ранней утраты, Анакреонт — о том, что надо быть веселым на пиру. Среди греческих поэтов как мастера Э. выделяются Симонид Кеосский, Асклепиад, Мелеагр. Э. получила развитие и на более позднем этапе греческой поэзии (6 в. н. э.). Уже в древности составлялись антологии Э. Благодаря этому до нас дошло свыше шести тысяч греческих Э. Мировое значение приобрели Э. древнеримского поэта Марциала. Бытописатель современного ему императорского Рима, Марциал тематически близок сатирику Ювеналу. Современное понимание Э. как насмешливого стихотворения во многом восходит к Марциалу.
Известны эпиграммы Вольтера, Р. Бернса.
Близки к жанру Э. (в данном случае к ее античной традиции) «Ксении» Гёте и Шиллера, в к-рых два поэта давали оценку событиям общественной жизни, явлениям быта своего времени. В Э. всегда отчетливо выражаются симпатии и антипатии автора. Активная общественная роль Э. обусловила широкое развитие и распространение этого жанра в русской лит-ре 18 и 19 вв. Эпиграммы А. Пушкина, молодого П. Вяземского, С. Соболевского, Е. Баратынского, А. Востокова, В. Жуковского, Н. Гнедича, А. Дельвига, А. Майкова, М. Михайлова, Д. Минаева были разящим оружием в острой общественно-литературной и политической борьбе. Э. как жизнеспособный

сатирический жанр сохранила свое значение и в наши дни в борьбе со всем косным и отживающим. Известны эпиграммы В. Маяковского, Д. Бедного, А. Безыменского, А. Архангельского, С. Маршака и других советских поэтов.

Лит.: Русская эпиграмма XVIII—XIX вв. [Сб. Предисл., подгот. текста и прим. В. Мануйлова], М., 1958; Греческая эпиграмма [Под ред. и со вступ. ст. Ф. Петровского], М., 1950; его же, Марциал, в кн.: История римской лит-ры, т. 2, М., 1962.

И. Трофимов.

ЭПИ́ГРАФ (от греч. epigraphē — надпись) — так в древней Греции называлась надпись на могильном памятнике. Позднее Э. стали называть цитаты, пословицы, изречения, отрывки из стихотворений, к-рые автор помещал после заглавия произведения или перед отдельными главами, стремясь пояснить их замысел, идею. Напр., А. С. Пушкин в «Капитанской дочке» в качестве Э. использует отрывки из народных песен, из произведений Хераскова, Княжнина и других авторов.

Изучением Э. и других древних надписей занимается специальная наука — эпиграфика, вспомогательная историческая дисциплина.

В. Козловский.

ЭПИГО́Н (от греч. epigonos — потомок) — 1) в греческой мифологии — сыновья семи героев Аргоса (каждый по имени Эпигон), погибших под Фивами (кроме одного).

2) В истории лит-ры Э. называют второстепенного писателя, повторяющего в своих произведениях уже широко разработанные художественные особенности творчества к.-л. писателя или течения. Так, Э. романтизма был В. Г. Бенедиктов, сурово раскритикованный Белинским за отсутствие в его поэзии творческой оригинальности. Эпигоны Чехова — Б. Лазаревский и Б. Зайцев, рассказы к-рых во многом напоминают чеховские.

Отрицательное отношение к эпигонству отнюдь не противоречит положительному пониманию значения традиции, где преемственное развитие художественных принципов, найденных в прошлом, предполагает творческое, новаторское их развитие в зависимости от запросов современности.

А. Захаркин.

ЭПИЗО́Д (от греч. epeisodion — букв. «привходящее, постороннее») — 1) в древнегреческой драме — часть действия между выступлениями хора.

2) Отрывок, фрагмент к.-л. художественного произведения, обладающий известной самостоятельностью и законченностью.

3) Эпизодическое действующее лицо, появляется лишь в отдельных сценах; Э. литературного произведения, к-рый не является основным, постоянным.

4) Эпизодная композиция — композиция литературного произведения, основанная на сочетании целого ряда более или менее самостоятельных Э. (в противоположность композиции, основанной на последовательной смене развернутых, тесно между собой связанных актов). Эпизодная композиция была широко распространена в драматургии 20—30-х гг.; в советской драме она отвечала стремлению авторов воспроизвести стремительную динамику развития новой, советской действительности, богатство, пестроту жизненных явлений («Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Первая Конная» Вс. Вишневского, «Темп», «Поэма о топоре» Н. Погодина, «Улица радости» Н. Зархи и др.). Эпизодная композиция характерна для современной зарубежной драматургии (Б. Брехт, А. Миллер, Т. Уильямс, У. Гибсон, Д. Олби). После периода, когда отмечалось тяготение к классическим образцам четырехактной пьесы, в последнее время наблюдается возрождение эпизодной композиции и в советской драме (А. Арбузов, А. Володин, Л. Зорин, А. Штейн и др.). В произведениях реалистического характера эпизодная композиция подчинена, как правило, задаче психологического раскрытия действующих лиц.

В. Диев.

ЭПИЛО́Г (от греч. epi — после, lógos — слово, букв. «послесловие») —

1) в древнегреческой драме — заключительное обращение к зрителям, объяснявшее замысел автора, характер пьесы.

2) Э. в художественном произведении называется заключительная часть, сообщающая о дальнейшей судьбе героев после изображенных в романе, поэме, драме и т. д. событий (в противоположность прологу). Таковы Э. в романах Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» и «Униженные и оскорбленные», в романе И. С. Тургенева «Отцы и дети» и др. Э. часто встречается в драмах Б. Брехта.

В. Диев.

ЭПИСТОЛЯ́РНАЯ ФО́РМА (от греч. epistolē — послание, письмо) — художественные произведения в виде писем, посланий. В отличие от эпистолярной лит-ры вообще, к-рую составляют публицистические, политические и частные письма различных общественных деятелей, Э. ф. является определенным жанром художественной лит-ры.

Э. ф. получила в художественной лит-ре широкое распространение («Послание к слугам» Д. Фонвизина, «Послание к цензору» и многочисленные послания к друзьям А. Пушкина и т. д.).

В русской лит-ре известны эпистолярные повести («Бедные люди» Ф. Достоевского), рассказы («Ванька» А. Чехова), поэмы («Пять страниц» К. Симонова), лирические стихи («Письмо к матери», «Письмо деду» С. Есенина).

Эпистолярный роман как особый жанр сложился в 18 в. Основоположником его явился С. Ричардсон («Памела», 1740). Его роман в письмах (как и «Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо) сразу завоевал европейскую славу.

Иногда Э. ф. служит дополнительным средством социально-психологической характеристики в реалистическом произведении (см. письма Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне, письмо Хлестакова в «Ревизоре» Н. Гоголя и т. д.).

В ряде случаев эпистолярные произведения представляют собой сложный сплав художественных и публицистических элементов. Так, письма Фонвизина из Франции, адресованные конкретным лицам и написанные в форме путевых очерков, вместе с тем содержат целый ряд важных художественных обобщений.

Л. Крупчанов.

ЭПИТАЛА́МА (греч. epithalámios ōdḗ, от epi — на, по поводу и thálamos — брачное ложе, брак) — свадебная песня. Вид хоровой лирики в Греции и Риме. Одна из форм Э. — гименей — песня, сопровождающая невесту в дом жениха, с постоянным припевом-призывом к богу брачных уз: «Ио, Гименей». Известны эпиталамы Сафо (Греция, 7 в. до н. э.), Катулла (Рим, 1 в. до н. э.).

И. Шталь.

ЭПИТА́ФИЯ (греч. epitáphios, от epi — на, над и táphos — могила) — в древней Греции и Риме надгробная надпись, обычно стихотворная, нередко в форме эпиграммы. Первоначально была связана с культом мертвых и имела целью увековечить память в потомстве. Как стихотворение на чью-либо смерть составляет особый раздел античной лит-ры. Э. в лит-ре нового времени может иметь условный характер, т. е. быть адресованной к несуществующей могиле мнимого покойника, в этом случае она приобретает сатирическое значение, высмеивая пороки некоего конкретного лица или определенного человеческого типа: скряги, подхалима и т. д. См., напр., многочисленные эпитафии Р. Бернса.

И. Шталь.

ЭПИ́ТЕТ (от греч. epítheton — приложение) — слово, определяющее предмет или явление и подчеркивающее к.-л. его свойства, качества или признаки.

В то же время признак, выраженный Э., как бы присоединяется к предмету, обогащая его в смысловом и эмоциональном отношении. Это свойство Э. и используется при создании художественного образа:

Но люблю я, весна золотая,
Твой сплошной, чудно смешанный шум;
Ты ликуешь, на миг не смолкая,
Как дитя, без заботы и дум...

(Н. Некрасов)

Свойства Э. проявляются в слове лишь тогда, когда оно сочетается с другим словом, обозначающим предмет или явление. Так, в приведенном примере слова «золотая» и «чудно смешанный» приобретают свойства Э. в сочетании со словами «весна» и «шум». Возможны Э., к-рые не только определяют предмет или подчеркивают к.-л. стороны, но и переносят на него с другого предмета или явления (не выраженного непосредственно) новое, дополнительное качество:

И мы тебя, поэт, не разгадали,
Не поняли младенческой печали
В твоих как будто кованых стихах.

(В. Брюсов, К портрету М. Ю. Лермонтова)

Такие Э. называют метафорическими. Как видим, Э. подчеркивает в предмете не только присущие ему, но и возможные, мыслимые, перенесенные черты и признаки. Это дает основание причислить Э. к группе *тропов* (см.). В качестве Э. могут быть использованы различные (значащие) части речи (существительное, прилагательное, глагол).

К особой группе Э. относятся *постоянные эпитеты* (см.), к-рые употребляются только в сочетании с одним определенным словом: «живая вода» или «мертвая вода», «добрый молодец», «борзый конь» и т. д. Постоянные Э. характерны для произведений устного народного творчества. Распространенные попытки разграничить определение «логическое» или «необходимое» и Э. как «образное определение» малопродуктивны, т. к. в стилистическом контексте всякое определение может иметь выразительное значение. В выражении «великий, могучий, правдивый и свободный русский язык» (Тургенев) слово «русский» м. б. рассмотрено и как логическое определение, и как Э., т. к. завершает интонационное нарастание и получает поэтому особое стилистическое значение.

Л. Крупчанов.

ЭПИФОРА — см. *Рифма.*

ЭПИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ — *жанры* (см.), образующие особый род лит-ры — *эпос* (см.) или эпическую поэзию. Основными признаками их служат повествование о внешних по отношению к автору явлениях жизни и сюжетность. Литературные роды в чистом виде не существуют, и поэтому Э. ж. рядом своих особенностей перекрещиваются с другими жанрами, напр. с драматическими (их сближает сюжетность). Э. ж. в разные исторические эпохи возникали различными путями. В глубокой древности они или выделялись из синкретического иск-ва (соединявшего в себе особенности разных видов иск-ва и разных родов лит-ры, еще не дифференцировавшихся между собой), или формировались на почве бытовых рассказов о примечательных явлениях жизни, постепенно развивая художественную специфику. В античной лит-ре и в средневековой большие эпические формы складывались путем объединения отдельных рассказов и эпизодов вокруг примечательного героя; так возникли повесть и роман. В конце 19 — нач. 20 в. новые жанры возникали в результате взаимодействия различных родов и жанров (лиризация прозаических жанров, формирование и распространение стихотворения в прозе). Уже в древних литературах сложились две категории Э. ж. — стихотворные и прозаические. К первым относятся *басня, идиллия, поэма,* эпопеи «Илиада» и «Одиссея» (последняя, в отличие от героической «Илиады», является одним из первых стихотворных романов), ко вторым — *сказка, новелла, притча, повесть, роман.* Стихотворные Э. ж. были распространены в лит-ре классицизма, хотя романтизм и реализм также дали их прекрасные образцы: «Дон Жуан» Байрона, «Евгений Онегин» Пушкина, «Пан Тадеуш» Мицкевича, поэмы Некрасова. Господствовать все-таки начинают прозаические жанры. Особую популярность получает роман.

Историческое развитие Э. ж. привело к возникновению трех структурных форм: малой, средней и большой. Можно выделить и самые краткие формы: *анекдот, басню, притчу.* К малым формам относятся *сказка, рассказ, новелла, легенда,* к средним — *поэма, повесть,* к большим — *эпопея*

и *роман.* Лит-ра знает и особенно широко развернутые формы, как древнегреческая «Илиада» или новая форма романа-эпопеи («Война и мир», «Сага о Форсайтах», «Тихий Дон», «Хождение по мукам»). Малая, большая и средняя формы различаются между собой по степени сложности структуры, к-рая зависит от характера интерпретации различных форм жизненного процесса, что в конечном счете определяет степень сложности сюжета, разнообразие тематики и характер группировки персонажей: в основе сюжета произведения малой формы один эпизод или случай; в основе сюжета средней формы не только несколько эпизодов, но и развиты они подробнее, в основе сюжета большой формы — многолинейность действия; имеет значение и однотемность или многотемность произведения, число персонажей, наконец, время развития событий (в «Илиаде» действие совершается в 49 дней, в «Войне и мире» на протяжении примерно 15 лет). Большая форма возникает обычно как история жизни и характера героя. Но в новой лит-ре в Э. ж. происходят значительные изменения. В романе Джойса «Улисс» («Одиссей») описанные события совершаются всего в один день. Различные жанры расцветают в различные эпохи, что объясняется их связью с определенными литературными направлениями: классицизм разработал и сделал популярной эпическую поэму, романтизм — исторический роман, реализм — очерк, рассказ и социально-психологический роман. С появлением в лит-ре модернистских течений исторически сложившаяся система Э. ж. стала разрушаться или значительно изменяться. Нарушилась прежде всего объективность повествования в Э. ж.; стала возрастать субъективность освещения событий и лиц, с изображения жизни центр тяжести нередко переносится на раскрытие внутреннего мира повествователя, личность к-рого сливается с образом героя; смешиваются события прошедшего, настоящего и будущего времени; разрушается сюжетность. Известный представитель лит-ры абсурда С. Беккет говорит: «Литература более становится антилитературой, все чаще появляется литература без повествования». Однако все попытки крайних модернистов разрушить Э. ж., в т. ч. роман, хотя и привели к ряду изменений в них, не подорвали основы Э. ж., роман остался самым популярным Э. ж. Сохранили свои особенности и новелла и повесть, хотя, естественно, пережили в 20 в. большие изменения.

Лит.: Белинский В. Г., Разделение поэзии на роды и виды, Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954; Буслаев Ф., Эпическая поэзия, в его кн.: Исторические очерки русской народной словесности и иск-ва, т. 1, СПБ, 1861; Мелетинский Е. М., О генезисе и путях дифференциации эпических жанров, «Рус. фольклор», т. 5, М. — Л., 1960.

Н. Кравцов.

ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА ТЕОРИЯ — теория, к-рая начиная с середины 20-х гг. в течение трех десятилетий разрабатывалась Б. Брехтом и тесно связана с его художественным творчеством. Идея Эпического театра возникла в связи с поисками средств выражения «таких крупномасштабных явлений, как война, деньги, нефть, железные дороги, парламент, наемный труд, земля», т. е. новой исторической действительности с ее новыми темами и масштабами событий, с новыми конфликтами, героями, сферами действия. Вместе с тем с момента своего возникновения «теория эпического театра» рассматривала иск-во как школу революционного воспитания, как стимул критической мысли и активного социального действия. Эта теория, противопоставляя эпический театр драматическому, указывает как на характерные признаки эпического театра (и соответствующей ему эпической драматургии) на то, что он рассказывает о событиях, а не воплощает их на сцене, предлагает автору демонстрировать зрителю образ, а не растворяться в нем, не быть им, ставит зрителя в положение наблюдателя, а не вовлекает его в действие, показывает зрителю другую обстановку, а не переносит его в нее, возбуждает у него интерес к ходу действия, а не к развязке и заставляет его изучать, а не сопереживать, обращаясь гл.

обр. к разуму, а не к стихийной эмоциональности зрителя и т. д. Пропагандируемая Брехтом «теория эпического театра» оказала и оказывает по сей день значительное влияние на развитие современного мирового сценического иск-ва и драматургии, в частности на творчество Л. Фейхтвангера, Н. Хикмета, П. Хакса, Э. Штриттматтера, П. Вайса, М. Фриша, Ж.-П. Сартра, А. Адамова и др., хотя, естественно, представляет лишь одну из частных исторических возможностей развития драматического иск-ва.

И. Фрадкин.

ЭПО́Д (греч. epōdós, от epi — непосредственное следование за чем-то, прибавление к чему-то и ōdḗ — песнь) — 1) припев: второй стих ямбического двустишия, составленного из триметра и диметра, а впоследствии и все стихотворение, образованное двустишиями одной метрической системы, в к-рых первый стих длиннее, второй — короче и служит как бы припевом. См., напр., «Эподы» Горация (Рим, 1 в. до н. э.).
2) Часть хоровой партии, следующая за строфой и антистрофой. Обладала собственным ритмом, отличным от ритма предшествующих строф; введена в лит-ру древнегреческим поэтом Стесихором (конец 7 — нач. 6 в. до н. э.); укрепилась в древнегреческой торжественной хоровой лирике. См., напр., оды Пиндара (конец 6 — нач. 5 в. до н. э.) и Вакхилида (5 в. до н. э.).

И. Шталь.

ЭПОПЕ́Я (ср. греч. epopoiia — собрание песен, сказаний) — наиболее крупная и монументальная форма эпической лит-ры. Существенно различаются между собой древняя (и средневековая) героическая Э. и, с другой стороны, Э. нового времени, к к-рой иногда применяют термин «роман-Э.».
Героические Э., создававшиеся так или иначе всеми народами в определенную эпоху их развития — в период формирования государственности, уходят корнями в древнейший фольклор, мифологию, легендарную память о доисторических временах. На том или ином этапе бытовавшие веками сказания и песни складывались в единую целостность, обычно воплощаемую письменно. Таковы древнегреческая Э. «Илиада», индийская — «Махабхарата», карело-финская — «Калевала», немецкая — «Песнь о Нибелунгах», французская — «Песнь о Роланде», скандинавская — «Эдда» и т. д. Однако бывало и так, что по тем или другим причинам элементы Э., уже родившиеся в недрах народного творчества, не смогли обрести единства и письменного воплощения. Так произошло, в частности, и с русской национальной Э., к-рая созревала в богатырских былинах о Микуле Селяниновиче, Илье Муромце, Добрыне Никитиче, но не получила той законченной формы, к-рая, как правило, создается одним или несколькими индивидуальными авторами. Тем не менее дошедшее до нас русское былинное богатство позволяет отчетливо осознать пафос и общие контуры формировавшейся в 10—14 вв. национальной Э.
Содержание и строение героических Э. многогранно и сложно. В них запечатлелся как бы весь опыт народа в период его становления, отразились различные стадии и стороны этого процесса, хотя в отдельных Э. на первый план выдвигаются те или иные определенные моменты и темы (так, в «Калевале» изображена прежде всего борьба человека с силами природы, а в «Песни о Нибелунгах»— борьба с враждебными племенами за самостоятельность народа). В основе художественности древних Э. лежит величественная героика, ибо выступающие в них человеческие образы как бы непосредственно олицетворяют собой весь народ и решают своими деяниями судьбу целого об-ва и государства. Естественно, что в древних Э. господствует гиперболическая образность, переходящая в прямую художественную фантастику. С другой стороны, мифологическое мировосприятие, присущее людям тех отдаленных времен, обусловливает широчайшее изображение чудесного, волшебного, потустороннего. Гиперболизация, фантастика, вол-

шебные образы достаточно часто выступают и в позднейшей лит-ре, в т. ч. современной. Но необходимо сознавать принципиальное отличие образности древних Э., ибо если позднее фантастика предстает обычно только как определенный способ художественного воплощения авторского замысла, то в древних Э. все чудесное и невероятное является объектом непосредственной веры и единственно возможной формой освоения мира. «Всякая мифология, — писал К. Маркс, — преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, с действительным господством над этими силами природы» (Маркс К. и Энгельс Ф., Об иск-ве, т. 1, М., 1957, с. 135). И это воображаемое, иллюзорное преодоление природы не только не снижает художественного значения древних Э., но как раз определяет их неповторимую ценность и обаяние.

«Относительно некоторых форм искусства, напр. эпоса, даже признано, — писал К. Маркс, — что они в своей классической форме, составляющей эпоху в мировой истории, никогда не могут быть созданы, как только началось художественное производство как таковое; что, таким образом в области самого искусства известные формы, имеющие крупное значение, возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития... Они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца...

Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не стоит в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные отношения, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова» (там же, с. 134—36).

Древняя Э. вырастает на почве мифологического мировосприятия и создает фантастико-гиперболические образы всепобеждающих героев, словно наделенных мощью и умением целого народа. Но именно это дает древним Э. ту широту и полноту в художественном освоении мира, благодаря к-рым они и теперь сохраняют в определенных отношениях значение недосягаемых образцов эпического творчества. В этих Э. создана монументальная и всесторонняя картина мира, в к-рой находят место космические силы природы и особенности местного пейзажа, битвы, решающие судьбы народов, и подробности повседневного быта, возвышенные лики богов и героев — и простые человеческие лица. Все это находится в гармоническом соотношении и единстве, сливаясь в целостный образ бытия.

Художественное содержание древних Э. воплощено, естественно, в адекватной художественной форме, в широком и вольном повествовании, к-рое развертывает цепь событий. Древняя Э. неизбежно отмирает вместе с окончанием «детства человеческого общества». Она художественно необходима лишь до тех пор, пока сохраняются породившие ее общественные отношения, пока живет и определяет человеческое восприятие мира мифологическое сознание. После становления государства и зрелых форм цивилизации Э. уже не может развиваться в своем первоначальном виде. Очень характерно, что на смену героической Э. является вначале Э. комическая, к-рая переосмысляет и даже в известных отношениях высмеивает свою предшественницу (так, на место «Илиады» приходит «Война мышей и лягушек», на место «Песни о Роланде» — «Неистовый Роланд» Ариосто). Однако комическая Э. не является в полном смысле слова Э., ибо далеко не обладает широтой и многогранностью древних повествований; вернее будет назвать ее комической поэмой.

В течение ряда столетий многие большие поэты предпринимают попытки возродить подлинную Э.; таковы произведения римского поэта Вергилия, итальянца Тассо, португальца Камоэнса, француза Ронсара, англичанина Спенсера и т. д. В этих произ-

ведениях есть много черт, сближающих их с древней Э. Но хотя эти произведения в своем роде значительны и ценны, они никак не могут встать в один ряд с древними Э. Не случайно они получили наименование «искусственных Э.». Гегель писал об «Освобожденном Иерусалиме» Тассо: «Этот эпос раскрывается как поэма, т. е. как поэтически сконструированное событие... вместо того, чтобы, подобно Гомеру, произведение, как подлинный эпос, находило слово для всего, что представляет собою нация...» (Гегель, Соч., т. XIV, М., 1958, с. 287). Человеческий мир кардинально изменился, и Э. этого нового мира не могла быть похожей на древнюю Э. Подлинными Э. эпохи позднего средневековья и Возрождения явились глубоко своеобразные творения Данте, Рабле и Сервантеса, к-рые и по своему содержанию, и по форме принципиально отличались от Э. древности. Эти произведения представляют собой как бы переход от древней героической Э. к роману-эпопее, характерному для нового времени.

Формирование реалистического романа в эпоху Просвещения подготавливает новый тип Э. Филдинг обозначает свой роман «История Тома Джонса, найденыша» как «комический эпос в прозе» и тем самым определяет направление, по к-рому развивается Э. нового времени. Расцвет этой новой формы Э. имеет место в 19 в., когда были созданы «Человеческая комедия» Бальзака, «Мертвые души» Гоголя, «Ярмарка тщеславия» Теккерея, цикл произведений «Ругон-Маккары» Золя, «Война и мир» и «Анна Каренина» Толстого, «Братья Карамазовы» Достоевского. Если в основе древней Э. лежат поэтическая стихия героики и мифологическое сознание, то в основе Э. нового времени — реалистическое осознание мира. Поэтическая героика воплотилась не только в Э., но и в таких жанрах, как ода, былина, романс (в средневековой Испании) и т. п. Точно так же иск-во прозы нашло воплощение не только в Э. нового времени, но и в романе и новелле. Художественная природа Э. 19—20 вв. объединяет ее в одну жанровую категорию с *новеллой* и *романом* (см.). Конечно, в современной Э., как и в романе, изображаются не непосредственно олицетворяющие в себе целые народы герои, а люди в собственном смысле слова; мир предстает не как результат взаимодействия героев и потусторонних мифологических сил и существ, а как реальное соотношение человека и природы. Толстой писал по поводу «Войны и мира»: «...Для художника... не может и не должно быть героев, а должны быть люди» (Толстой Л. Н., О лит-ре, М., 1955, с. 118). И действительно, даже Кутузов и Наполеон предстают в «Войне и мире» как реальные и совершенно обыкновенные люди. Однако Толстой сказал и следующее: «Поэзия в старину занималась только сильными мира: царями и т. п., потому что себя эти сильные мира представляли высшими и полнейшими представителями людей. Если же брать людей простых, то надо, чтобы они выражали чувства всеобщие» (там же, с. 486). И простые люди в эпопее Л. Н. Толстого в самом деле воплощают в себе всеобщее, всенародное содержание, хотя это осуществляется совершенно иным, гораздо более сложным и опосредованным путем, чем в древней Э.

Основной чертой современной Э. («Человеческая комедия», «Война и мир», «Братья Карамазовы», «Жизнь Клима Самгина») является то, что она воплощает в себе судьбы народов, сам исторический процесс, и это ставит ее в один ряд с величественными Э. прошлого и в то же время отделяет от романов в собственном смысле слова, напр. романов Флобера, Тургенева, Томаса Гарди.

Э. занимает большое место и в лит-ре 20 в. К жанру Э. можно отнести «Жизнь Клима Самгина» Горького, «Тихий Дон» Шолохова, трилогию о Сноупсах Фолкнера, «Семью Тибо» Мартена дю Гара, «Самостоятельных людей» Лакснесса и т. п.

Для Э. характерна широкая, многогранная, даже всесторонняя картина мира, включающая и исторические

события, и облик повседневности, и многоголосый человеческий хор, и глубокие раздумья над судьбами мира, и интимные переживания личности. Это, в частности, неизбежно определяет необычно большой объем произведения, чаще всего занимающего несколько томов (хотя, конечно, сам по себе объем не может быть признаком эпопеи). Э. — один из самых трудных и очень редких жанров, доступный только подлинно большому художнику-мыслителю.

Лит.: Гегель, Соч., т. XIV, М., 1958; Белинский В. Г., Разделение поэзии на роды и виды, Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954; Потебня А. А., Из лекций по теории словесности, Харьков, 1905 (разд. Общие свойства эпоса); Веселовский А. Н., Историческая поэтика, Л., 1940 (гл. Об эпопее): Пропп В. Я., Русский героический эпос, М., 1958; Чичерин А. В., Возникновение романа-эпопеи, М., 1958; Мелетинский Е. М., Происхождение героического эпоса, М., 1963; его же, Народный эпос, в кн.: Теория лит-ры. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры лит-ры, М., 1964; Гачев Г., Содержательность формы (Эпос. «Илиада» и «Война и мир»), «Вопр. лит-ры», 1965, № 10.

В. Кожинов.

ЭПОС (от греч. epos — слово, речь, рассказ). Термин применяется в различных значениях. 1) Эпическая поэзия (*эпические жанры*, см.) зарождается в глубокой древности как форма бытового рассказа о важном для племени или рода событии, сюжетом к-рого служат случаи на охоте, примечательные явления природы, столкновения. С развитием эстетических функций Э. превращается в литературно-художественное произведение. Постепенно вырабатываются и стихотворные и прозаические формы Э. На более поздних ступенях истории об-ва он занимает важное место в письменности, в индивидуальном творчестве. Впоследствии эпические жанры совершенствуются и обогащаются, развиваются приемы композиции и средства изображения человека, достигая многостороннего представления картины жизни, событий, обстоятельств, быта, личности, человека, природы, вырабатывая своеобразную систему языковых средств. Э. воспроизводит внешнюю по отношению к автору действительность в ее объективной сущности, в объективном ходе событий, сюжетном их развитии, обычно без вмешательства автора, личность к-рого по большей части скрыта от слушателей или читателей. Лишь в автобиографических жанрах и в лит-ре 20 в. это правило нарушается. Повествование ведется от имени реального или условного рассказчика, свидетеля, участника и, реже, героя событий. Э. пользуется разнообразными способами изложения (повествование, описание, диалог, монолог, авторские отступления), авторской речью и речью персонажей, в отличие от драмы, где употребляются один способ изложения (диалог) и одна форма речи (персонажей). Э. представляет большие возможности для многостороннего изображения действительности и обрисовки человека в развитии его характера, для обстоятельной мотивировки событий и поведения персонажей. Повествование в Э. ведется обычно в прошедшем времени, как уже о совершившихся событиях, и только в новой лит-ре в Э. входят и настоящее время, и соединение прошедшего, настоящего и будущего времен. Язык Э. в значительной степени изобразительно-пластический, в отличие от лирики, где господствует эмоционально-экспрессивная речь. Э. имеет свою особую систему жанров; хотя в историческом развитии она претерпела значительные изменения и взаимодействовала с жанрами лирики и драмы, в своих основах она сохранилась.

2) Э. как большое стихотворное произведение называется иногда *эпопеей*.

3) Э. народный — героические эпопеи и песни (узбекский и казахский «Алпамыш», киргизский «Манас», русские былины, болгарские и сербские юнацкие песни, французские chansons de geste, немецкие Heldenlied) патриотического содержания с исторической основой, исполняемые народными певцами обычно под аккомпанемент национального музыкального инструмента. Народный Э. имеет общефольклорные черты (см. *Фольклор*) и общеэпические (см. начало этой статьи). И те и другие проявляются в Э. своеобразно. Так,

он более традиционен, нежели другие жанры фольклора; ему более, нежели другим эпическим жанрам, присуща «эпическая широта» — широкий охват событий во времени и пространстве, полнота изображения. Народный Э. имеет и свои специфические черты. Ему свойственны развитая внешняя сюжетность и драматизм, т. к. основой его сюжетов служит чаще всего бой, поединок с врагом, заканчивающийся победой героя. Эпос изображает героев «лучшими» (Аристотель). Герой Э. — богатырь, воин, в к-ром воплощаются лучшие черты народного характера, как в Илье Муромце или в испанском Сиде. Он отличается необычайной силой, мужеством; он борец за независимость родной земли и родного народа, образы к-рых в Э. имеют важное идейное значение. Образ героя раскрывается в поступках и представляет собой «готовый» характер; в нем обобщение превалирует над индивидуализацией, хотя каждый герой отличается своими особенностями, как различаются между собой Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович. Полное представление об образе героя дает обычно весь цикл песен о нем. Известные две формы народного Э. — эпопея и песня — различаются между собой по композиции, но обеим им свойственны общие способы построения: противопоставление героя и врага, развитые описательные моменты, своеобразные повторения (трехкратные), развитый диалог (речи героев), зачины и концовки. Для Э. характерна устойчивая система художественных средств: типические места (loci communes), приемы гиперболизации, *постоянные эпитеты*, величественный, торжественный стиль. Народный Э. трактует явления действительности со значительной долей чудесного, в нем переплетаются жизненно правдоподобное и фантастическое. На ранних ступенях развития Э. содержит в себе элементы мифологии. Освобождаясь впоследствии от мифологического мышления, он развивает историзм, к-рый состоит в том, что предметом его изображения становится история народа в поэтическом воспроизведении, значительные события борьбы народа за независимость. События и лица изображаются правдиво, пластически, хотя с большой ролью вымысла и художественного обобщения, к-рое, однако, основывается на конкретных исторических фактах. Историческая основа Э. — важный элемент его идейно-эстетического своеобразия. Э. нередко изображает историю в обобщенном виде, перенося действие в условное, идеализированное прошлое (эпическое время), соединяя в одной картине и одном образе особенности многих исторических событий и лиц. Певцы обычно ссылаются на прошлое: «То старина, то и деянье» (былина), «Нам старые сказанья гласят о чудесах, О доблестных героях и славных их делах» («Песнь о Нибелунгах»). Источником истории в Э. считались народные предания и легенды (французский ученый Ж. Бедье). А. Н. Веселовский полагал, что предание и песня идут рядом и что основой Э. служат импровизируемые лирико-эпические кантилены. Нек-рые ученые держатся мнения (к-рое нашло отражение и в советской науке), что Э. складывается значительно позже изображаемых в нем событий. Однако русский ученый Л. Н. Майков еще в 1863 г. отверг это мнение, доказывая, что Э. современен изображаемым событиям и служит непосредственным отражением истории, что нельзя смешивать возникновение песен и их традиционное существование.

Ранние формы Э. возникают в глубокой древности в условиях первобытнообщинного строя и связаны с трудовой деятельностью человека, с покорением им природы, со столкновениями племен (шумерский Э. о Гильгамеше, сказания североамериканских индейцев о Гайавате). Мышление людей этого времени было конкретным, о чем свидетельствуют древнейшие наскальные изображения и ранний фольклор. В дальнейшем мифология, развиваясь как система представлений о мире, находит отражение в Э., напр. служит почвой и арсеналом древнегреческого иск-ва (К. М а р к с), иск-ва эпохи военной

демократии и зарождения рабовладельческого строя («Илиада» Гомера, индийская «Махабхарата»). Э., складывающийся позже, в эпоху раннего феодализма, почти не имеет элементов мифологии (Э. славянских народов). Чудесное и фантастическое в нем выполняют чисто эстетическую функцию возвеличения событий и героев. Э. в своем развитии прошел длительный и сложный путь, пережил большие изменения, расцвет и упадок; менялись его сюжеты, герои, жанры и стиль; в нем откладывались напластования различных исторических эпох. Результатом развития Э. были: а) возникновение различных исторических типов Э. — архаического («Гильгамеш»), классического («Илиада»), раннефеодального (русские былины, кельтские и германские песни), позднефеодального («Песнь о Роланде»), наконец, постепенное отмирание эпической традиции, попытки искусственного возрождения к-рой приводили к фальсификациям; б) циклизация — идейно-тематическая группировка песен вокруг важного исторического события или героя, в связи со временем и местом сложения песен (киевский и новгородский циклы былин, цикл о Косовском бое и цикл о Марке Королевиче в сербском Э.); в) объединение народных песен талантливым художником слова — певцом или поэтом — в большие эпопеи, в силу чего в народном Э. существуют и небольшого размера героические песни типа русских былин, и большие эпопеи, как «Песнь о Нибелунгах», «Песнь о Роланде», «Песнь о Сиде», и огромные среднеазиатские спевы, а также армянский Э. о Давиде Сасунском. Но малая форма героической песни — не всегда более ранняя по сравнению с эпопеями: русский и сербский Э. более нового типа, нежели среднеазиатский. Э. каждого народа имеет свое национальное своеобразие — как результат своеобразия его истории, культуры, быта и языка. Важной особенностью Э. является тенденция превращаться в творчество общенародного, национального значения. Э. обладает огромной познавательной, идейно-воспитательной и эстетической ценностью и является важной частью духовной культуры народа.

Лит.: Буслаев Ф., Эпическая поэзия, в его кн.: Исторические очерки русской народной словесности и иск-ва, т. 1, СПБ, 1861; Веселовский А. Н., Историческая поэтика, Л., 1940; Жирмунский В. М., Зарифов Х. Т., Узбекский народный героический эпос, М., 1947; Пропп В. Я., Русский героический эпос, 2 изд., М., 1958; Маркиш С., Гомер и его поэмы, М., 1962; Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса, М., 1963; Текстологическое изучение эпоса. Сб. ст., М., 1971.

Н. Кравцов.

ЭССЕ́ (от лат. exaquim — взвешивание, англ. essay и франц. essai — очерк, статья, попытка) — жанр критики, лит-ведения, характеризующийся свободной трактовкой к.-л. проблемы. Автор Э. анализирует избранную проблему (литературную, эстетическую, философскую и пр.), не заботясь о систематичности изложения, аргументированности выводов, общепринятости вопроса и т. п. Родоначальником жанра Э. явился французский писатель — гуманист и философ М. Монтень, написавший в 1580 г. «Essais», где он изложил мысли о судьбе об-ва и человека. В 1597 г. Ф. Бэкон создал также «Essays». Затем к этому жанру обращались Д. Локк, Д. Аддисон, Г. Филдинг, О. Голдсмит. У них жанр Э. трансформировался — его понимали как опыт автора в разработке определенной проблемы. В нашем веке к Э. обращались Б. Шоу, Дж. Голсуорси, А. Франс, Р. Роллан, Р. Вайян и др.

Термин «Э.» широко распространен на Западе, особенно в Англии, Франции, Польше и других странах. В России он почти не употреблялся. Даже «Эссе» Монтеня у нас переведены как «Опыты».

В современном лит-ведении Э. — *очерк* (см.) или статья, насыщенные теоретическими, философскими размышлениями.

А. Захаркин.

ЭСТЕ́ТИКА (от греч. aisthēsis — чувство, ощущение) — наука о прекрасном в об-ве и природе в его конкретно-чувственных формах и о его роли в человеческой жизни. Она изучает

«законы красоты» (Маркс) в действительности, эстетическое восприятие и познание мира, эстетическое творчество людей и иск-во как высшую форму этого творчества.

В этом значении Э. существует более двух тысяч лет. Первые научные представления о прекрасном в иск-ве были сформулированы Сократом (5 в. до н. э.) и Платоном (5—4 вв. до н. э.). Попытку обосновать самостоятельность Э. в системе теоретических знаний предпринял впервые Аристотель (4 в. до н. э.). Но до 18 в. Э. не имела своего определенного терминологического обозначения: ее называли наукой о вкусе, поэтикой, теорией изящного и т. п. В 1735 г. немецкий ученый Баумгартен ввел термин «Э.», рассматривая познание прекрасного как чувственное познание. Немецкая классическая Э. конца 18 в. довершила формирование науки о прекрасном как самостоятельной философской дисциплины (Кант, Гердер, Лессинг). В 19 в. наиболее интенсивно и плодотворно размышляли об Э. и ее предмете Гегель и Чернышевский. Немецкий философ признал предметом Э. «обширное царство прекрасного», отнеся к нему иск-во, т. е. также увидел конкретно-чувственную форму красоты, изучаемой Э. Чернышевский утверждал, что в чувственном познании заключается корень познания прекрасного, ибо «прекрасное есть отдельный живой предмет, а не отвлеченная мысль». Э., как всякая наука, имеет свой предмет, обладающий специфическими закономерностями. Вопрос об этом предмете современными учеными решается по-разному. Дискуссия, проведенная в 1956 г. журналом «Вопросы философии», выявила две основные т. з. Одна признает предметом Э. иск-во как целостное явление и определенные качества и закономерности действительности. Другая исключает иск-во из сферы Э. (оставляя лишь красоту в иск-ве) и предлагает считать Э. наукой об эстетическом чувстве и красоте. В последнее время высказывается т. з., вообще отрицающая специфический предмет Э. и на этом основании предлагающая не считать Э. самостоятельной научной дисциплиной. Большинство ученых разделяет первую т. з.: она наиболее основательно аргументирована. Существуют разногласия и в вопросе о прекрасном. Одни теоретики («природники») полагают, что оно объективно, что в нем заключаются т. н. эстетические свойства действительности. Другие («общественники») считают, что прекрасное — гносеологический источник эстетических свойств, к-рые возникают лишь в сознании людей, воспринимающих объективный мир по «ассоциации идей» (в природе кажется красивым только то, что вызывает ассоциацию с прекрасным общественным или нравственным явлением). Т. з. «природников» методологически более состоятельна. Прекрасное можно понять, отчетливо осознав объективную сущность эстетических свойств предметов и явлений внешнего мира, их «естественную» или «общественную» — в зависимости от содержания этих предметов или явлений — сущность. Таково требование марксистско-ленинской методологии, выявляемое в следующих словах Ленина: «Наши ощущения, наше сознание есть лишь образ внешнего мира, и понятно само собою, что отображение не может существовать без отображаемого, но отображаемое существует независимо от отображающего» (Полн. собр. соч., т. 18, с.66.). Разумеется, при этом важно глубоко осознавать диалектическую связь между объектом и субъектом.

В основе прекрасного в природе лежат биологические и механические основания и источники, прекрасное в общественной жизни и в иск-ве относится к социально-идеологической области. Но во всех сферах прекрасное отличается общей особенностью: оно воплощает в себе единство внутреннего развития и внешнего совершенства. Это и делает прекрасное предметом единой науки. Методологическое решение вопроса об этом единстве восходит к известной формуле Чернышевского «Прекрасное есть жизнь», связанной в свою очередь с идеями просветителей 18 в. (Дидро). Прекрасное в природе — неорганической и органиче-

ской — это все то, что говорит о наиболее жизненных и жизнедеятельных процессах развития в ней, отвечающих представлениям человека в ту или иную эпоху. Природа в своем бесконечном прогрессивном развитии создает разнообразные формы предметов, отличающиеся теми свойствами, к-рые соответствуют общественным представлениям о красоте. Ритмы, гармония, симметрия возникли благодаря созидательному началу и неистощимой энергии природы, воспринятым и осмысленным человеком.

Прекрасное в общественной жизни — это все то, что говорит об исторически прогрессивных социальных процессах, о положительной социальной и нравственной сущности людей, нашедшей свое выражение в совершенстве поведения, образа жизни и вообще всех форм человеческого бытия.

Прекрасное в иск-ве — то, что свидетельствует о единстве идейной правдивости воспроизведения жизни, высоких идеалов художника и соответствующей, относительно совершенной художественной формы. Но «слагаемые» этого единства находятся в сложных, подчас противоречивых связях вследствие часто встречающейся противоречивости идейного и образного сознания художника, поэтому определение степени и конкретного содержания прекрасного в иск-ве сложно.

Помимо прекрасного в этих основных сферах, Э. изучает эстетические вкусы, чувства, представления, наслаждения и прочие субъективные формы отношения к прекрасному. Различие эстетических вкусов и представлений обусловлено, с одной стороны, различием степеней прекрасного в объективном мире, а с другой — особенностями физического, нравственного, умственного и социального развития человека. Эстетические вкусы и представления обладают активностью и заинтересованностью. Именно вследствие активности эстетического чувства возникает — как его результат — эстетическое наслаждение, способное в свою очередь оказывать воздействие на духовное развитие личности.

Э. изучает также вопросы эстетического воспитания, цель к-рого — развить в человеке способности глубоко и полно понимать прекрасное в жизни и творить по «законам красоты».

Специальной и наиболее сложной задачей Э. является исследование различных областей эстетического творчества людей. Э. устанавливает сходство и различие между эстетически выразительными, утилитарными предметами, относящимися к сфере материальной культуры (в качестве примера можно привести возникшее в последние годы целое направление в Э. — т. н. техническая, промышленная Э.), и иск-вам в собственном смысле этого слова — как явлением, относящимся к области духовной, точнее художественной, культуры. На этой основе возникают различия между понятиями эстетического и художественного.

Иск-во в силу своего особого места и значения нек-рыми теоретиками считалось не только главным, но единственным предметом Э. Гегель называл Э. «философией искусства». Такое сужение границ эстетической науки неправомерно. Иск-во является специфическим предметом искусствознания, синтезирующего многие специальные дисциплины: историю и теорию иск-ва, художественную и литературную критику и т. д. Э. нельзя сводить к искусствознанию, ибо нельзя устранять из сферы научного изучения многообразные формы прекрасного в действительности.

Вместе с тем невозможно исключать из области научной Э. иск-во, поскольку оно тоже есть форма прекрасного.

Э. исследует общие закономерности и особенности иск-ва. Она выявляет связи иск-ва с другими видами общественного сознания: философией, историей, политической экономией, этикой, социологией, политикой и т. п., устанавливая их общность как идеологических форм. Э., далее, определяет специфические качества иск-ва, отличающие его от других видов идеологии. Наконец, Э. раскрывает прекрасное в иск-ве как соответствие художественной формы

специфическому содержанию произведения иск-ва.

Искусствознание в своем конкретном изучении всех разновидностей иск-ва опирается на основные положения Э., без этого оно могло бы оказаться эмпиричным.

Поскольку лит-ра есть вид иск-ва, постольку лит-ведение также использует выводы Э. как науки. Э. в свою очередь опирается на искусствознание и лит-ведение.

Лит-ра — результат художественного и эстетического познания жизни. Поэтому возможность полной и точной характеристики литературного произведения обусловлена не только глубокими теоретико-литературными знаниями, но и хорошо развитой способностью к эстетическому восприятию, совершенным эстетическим вкусом.

Э. — часть марксистско-ленинской философии, она занимает важное место среди общественных наук и играет большую роль в развитии современного иск-ва и в духовном воспитании человека.

Лит.: Аристотель, Об иск-ве поэзии. (Поэтика), М., 1957; Лессинг Г. Э., Лаокоон, или О границах живописи и поэзии, М., 1957; Шиллер Ф., Письма об эстетическом воспитании человека, Собр. соч., т. 6, М., 1957; Кант И., Критика способности суждения, Соч., т. 5, М., 1966; Шеллинг Ф. В., Об отношении изобразительных искусств к природе, в кн.: Литературная теория немецкого романтизма, Л., 1934; Гегель, Лекции по эстетике, кн. 1, Соч., т. XII, М., 1938; Гилберт К., Кун Г., История эстетики, пер. с англ., М., 1960; Варналис К., Эстетика — критика. Сб. ст., пер. с греч., М., 1961; Чернышевский Н. Г., Эстетические отношения иск-ва к действительности. «О поэзии». Сочинения Аристотеля, Полн. собр. соч., т. 2, М., 1949; Основы марксистско-ленинской эстетики, М., 1960, с. 9—27; [Дискуссия о предмете марксистско-ленинской эстетики], «Вопр. философии», 1956, № 3; Суворов Ю. В., Об определении предмета эстетики как науки, в кн.: Проблемы эстетики, М., 1958; Столович Л., Предмет эстетики, Л., 1961; Дмитриева Н., Вопросы эстетического воспитания, М., 1956; Асмус В. Ф., Немецкая эстетика XVIII в., М., [1963]; Кох Ганс, Марксизм и эстетика, пер. с нем., М., 1964; Лосев А. Ф., История античной эстетики (Софисты. Сократ. Платон), М., 1969; Поспелов Г. Н., Эстетическое и художественное, М., 1965; Борев Ю., Эстетика, М., 1969; Каган М. С., Лекции по марксистско-ленинской эстетике, 2 изд., Л., 1971; Эстетическое наследие В. И. Ленина и проблемы искусства. Сб. ст., М., 1971.

П. Николаев.

ЭХО — стихотворная форма, двустишие (или ряд двустиший), в к-ром первая строка длинная, а вторая — короткая, состоящая всего из одного слова, повторяющего последнее слово первой строки (или его конечную часть, если она образует самостоятельное слово), что создает новые смысловые оттенки. Напр.:

От русских ранен кто среди протекших дней?
Ней.
Ужель бежал от них и сам Наполеон?
Он.

На своеобразном использовании Э. построена вторая глава поэмы Маяковского «Хорошо!».

Редко встречаются формы, близкие к Э., в прозе («Что делаешь, мужичок? — Кору жую. — Эхо: «К оружию!»). Поскольку в основе Э. лежит та или иная игра слов, игра смыслов и пр., эта форма используется гл. обр. в сатирических жанрах.

Л. Тимофеев.

Ю

ЮМОР — см. *Комическое.*

Я

ЯВЛЕ́НИЕ — часть акта, сцены в драматургическом произведении, определяемая кругом занятых в ней действующих лиц, их приходом или уходом.

В драматургии 19 в. Я. отчетливо выделялись в тексте пьесы, обозначались порядковым номером и перечислением участвующих в них персонажей.

Современная драматургия этого принципа внешнего обозначения Я. не придерживается.

А. Богуславский.

ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКИЙ. В отличие от других видов иск-ва, выразительные средства к-рых не даны в непосредственной жизненной практике и овладение к-рыми требует особого изучения (напр., живопись, музыка и т. п.), основное средство, «первоэлемент», по выражению М. Горького, лит-ры — язык существует в жизни независимо от нее и лишь применяется в ней в зависимости от ее специфических особенностей, приобретая в силу этого нек-рые особые свойства, позволяющие говорить о «языке художественной лит-ры», о «Я. п.» как о своеобразном ответвлении языка вообще. При этом основные качества языка, естественно, остаются в силе, и самое изучение Я. п. возможно лишь на основе общей науки о языке, его теории и истории.

Своеобразие Я. п. определяется задачами, к-рые стоят перед писателем, воспроизводящим человеческую жизнь в самых разнообразных ее проявлениях и в индивидуальных формах. Отсюда вытекает прежде всего включение в кругозор писателя самых различных языковых стилей, к-рые в языковой практике сравнительно строго разграничены в зависимости от тех или иных практических целей (научная, деловая, разговорная, интимная и т. п. речь), мотивированное изображением в художественном произведении той или иной сферы жизни, что придает Я. п. своего рода синтетический характер. При этом в произведении язык мотивирован также тем, что он связан с конкретным его носителем, передает своеобразие характера личности человека, выражающееся в своеобразии речи. В этом отношении Я. п. выступает в двух основных формах: языка персонажа и языка повествователя, к-рые мотивированы присущими им свойствами, так сказать, заданными им писателем, обусловленными художественными задачами, поставленными им перед собой (речь персонажа как средство его саморазоблачения, напр. в рассказах М. Зощенко, торжественность и архаичность патетической речи Пророка в стихотворении Пушкина). Отсюда вытекает своеобразие Я. п. в зависимости от своеобразия *родов и видов литературы* (см.). Так, драма характеризуется в основном лишь речью персонажей, в прозе наряду с речью персонажей существенное значение имеет авторская речь, придающая в принципе ее носителю самостоятельное художественное значение образа повествователя (лирические отступления в «Мертвых душах» Гоголя). Это, в особенности в больших повествовательных формах (роман), определяет многоголосие произведения, пересечение в нем самых различных языковых стилей и т. д. Наконец, для лирики в особенности характерно то, что можно назвать ее монологичностью, — раскрытие в ней индивидуального переживания, не требующего в принципе никакой иной речевой среды (т. е. речи других персонажей или повествователя) и вместе с тем резко эмоционально окрашенного, что влечет обращение к стихотворной речи (см. *Стихосложение*). Все эти черты Я. п. говорят о том, что его своеобразие зависит от применения в нем общеязыковых норм в зависимости от характерологических и в широком смысле жанровых мотивировок, включающих в поле речевого зрения писателя самые разнообразные сферы и области языкового общения.

Существенное значение для Я. п. имеет также присущая художественной лит-ре задача индивидуализации изображения, требующая от писателя обращения к тем формам языка, к-рые имеют в широком смысле слова изобразительное значение, — *тропам* (см.). Сами по себе они представляют собой общеязыковое явление, но в Я. п. приобретают особенное значение, конкретизируя изображаемые явления и вместе с тем неся в себе их субъективную авторскую оценку, соотнесенность с теми сторонами жизни, к-рые подсказывают их эмоциональную окраску (сравнение с ангелом или дьяволом изображаемого человека — дело выбора писателя). Столь же большое значение имеют экспрессивные языковые формы, передающие эмоциональное состояние персонажа или повествователя (см.

Фигура стилистическая, Интонация, Повествователь) при помощи воспроизведения интонационных оборотов, присущих живой индивидуальной речи, зачастую закрепленных за их конкретным носителем — *рассказчиком* (см.), что характеризует т. н. *сказ* (см.). Существенное значение (в особенности в стихотворной речи) приобретает и *звуковая организация речи* (см.), получающая иногда непосредственную значимость (см. *Звукоподражание*), но в основном способствующая интонационной выразительности.

Наряду с жанровыми мотивировками в организации Я. п., естественно, приобретают значение и мотивировки более общего характера, зависящие уже от художественного метода (см. *Метод художественный*). Так, если реалист стремится к такой организации речи персонажа, через к-рую выступают черты его социального, культурного и т. п. порядка, то романтик ими заинтересован в меньшей мере, выделяя на первый план психологические мотивировки. У него большее значение получает речь повествователя, характеризующаяся повышенной субъективностью, в большей степени насыщенная фигурами и тропами и т. д.

Я. п. имеет чрезвычайно существенное значение в организации *стиля* (см.) писателя, создающего и свой тип повествовательной речи, и свои принципы передачи речи персонажей. Это выражается и в лексике, и в интонационно-синтаксической организации речи и т. д. Проза Пушкина и проза Л. Толстого различимы с первого взгляда — как резко отличные художественно индивидуальные структуры. Анализ языка писателя является обязательным условием при изучении его стиля и развития творчества в целом. При этом он должен быть весьма дифференцированным, поскольку многообразные его мотивировки придают ему, так сказать, многослойный характер (в «Пиковой даме» повествователь передает рассказ Томского о графине, а Томский в свою очередь воспроизводит разговор графини и Сен-Жермена, стало быть, и лексика и интонация здесь имеют различные мотивировки.)

Изучение Я. п. в различных аспектах (Я. п. писателя, течения, жанра, метода и т. д.) сложно и еще во многих отношениях не разработано.

Прежде всего существенно отграничить лингвистическое и литературоведческое изучение Я. п., поскольку последнее и опирается на лингвистику, и вместе с тем преследует и собственные цели. Акад. В. В. Виноградов стремился, напр., обосновать науку о языке художественной лит-ры, обособленную и от лингвистики и от лит-ведения.

В литературоведческих работах о Я. п. различие подхода к нему определяется, по сути дела, в зависимости от определения меры эстетической автономности Я. п., т. е. возможности художественно самостоятельного значения тех или иных частных элементов языковой структуры. Так, в нек-рых работах говорится о «звукообразах», т. е. о том, что известные звуковые сочетания (даже вне словосочетаний) могут иметь художественный смысл, что ритм сам по себе может передавать те или иные чувства и т. п. (ср. теорию «заумного языка» или представления имажинистов о том, что произведение — это «толпа образов», каждый из к-рых имеет самостоятельное значение).

Другими словами, вопрос об анализе Я. п. тесно связан с общим пониманием структуры художественного произведения и задач его осмысления в целом.

Все же тенденция современного лит-ведения к целостному пониманию структуры литературного произведения на основе единства формы и содержания предполагает и соответствующий подход к изучению Я. п. в сложной системе мотивировок, образующих художественное целое.

Лит.: Виноградов В. В., О языке художественной лит-ры, М., 1959; его же, Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963; Винокур Г., Избранные работы по русскому языку, М., 1959; Шкловский В. Б., Художественная проза. Размышления и разборы, М., 1961; Томашевский Б., Стих и язык, М. — Л., 1958; Слово и образ. Сб. ст., М., 1964; Тимофеев Л., Советская лит-ра. Метод. Стиль. Поэтика, М., 1964 (гл. 4 — Стиль и поэтика).

Л. Тимофеев.

ЯМБ (греч. jambos, от jambikē — фракийский музыкальный инструмент) — в русском силлабо-тоническом стихосложении, где ударения повторяются через строго определенные слоговые промежутки, — двусложная стопа, в к-рой ударный слог следует за безударным (◡ —). Пример Я. в русском стихе:

Какая грусть! Конец аллеи
Опять с утра исчез в пыли...
(А. Фет)

В ямбическом стихе ударения падают только на четные слоги (являющиеся сильными), но не на все; обязательным бывает лишь ударение на последнем сильном месте в строке, т. н. константное. Возможность пропуска метрических ударений на сильных местах строки (появление т. н. пиррихия) служит одной из причин ритмического богатства ямбических размеров. Ударения на слабом месте в Я. встречаются чрезвычайно редко и лишь после паузы на односложном слове (чаще всего — в начале строки). Пример:

Он скоро свету
Стал чужд. Весь день бродил пешком...
(А. Пушкин)

Благодаря своей гибкости и емкости наиболее распространенным ямбическим размером является четырехстопный Я.; им написано более половины пушкинских стихов. В 18 в. в эпических поэмах и трагедиях был употребителен шестистопный Я. с цезурой после третьей стопы *(александрийский стих)*, в наши дни он встречается редко. Значительное распространение (особенно в драматических произведениях) получил пятистопный Я., чаще всего без рифм (т. н. белый). Особое место занимают «вольные» Я., где количество стоп по строкам может быть различным; они особенно употребительны в баснях и драматических произведениях.

В античном стихосложении Я. — двусложная стопа длительностью в три моры, где первый слог был кратким, а второй — долгим.

См. *Лит.* к ст. *Стихосложение.*

А. Карпов.

ЯМБИЧЕСКИЙ ТРИМЕТР — см. *Триметр.*

ЯПОНСКАЯ ПОЭТИКА. Наиболее ранним в японской лит-ре является жанр историко-географических беллетризированных описаний — к и, представленный историческими хрониками «Кодзики» («Записи древних дел») и «Нихон сёки» («Хроника Японии»), а также этнографо-географическими описаниями — «Фудоки». Все три относятся к началу 8 в., и их можно рассматривать как первые образцы японской художественной прозы. В 9—12 вв. развивается литературная сказка, одним из ее образцов является «Такэтори-моногатари» (10 в.). К этому же периоду относится развитие дневникового жанра — н и к к и, бытовавшего в двух разновидностях: собственно дневника, как записи событий и впечатлений повседневной жизни, и записи путешествий. Дневники обильно насыщены стихами, иллюстрирующими повествование. Особенно известны дневники писательниц Мурасаки Сикибу и Идзуми Сикибу, из описаний путешествий — дневник поэта Цураюки «Тоса-никки», в к-ром описывается путешествие из провинции Тоса (на острове Сикоку) в Киото. Наиболее типичным для этого периода является песенно-повествовательный жанр у т а - м о н о г а т а р и. В нем либо стихи иллюстрируют повествование, либо последнее выступает в роли своеобразного предисловия или контекста к поэтическим произведениям, обрисовывающего ситуацию, в к-рой они были созданы. Образцами этого жанра являются лирические повести «Исэ-моногатари» («Исэсские новеллы» о похождениях некоего кавалера в провинции Исэ) и «Ямато-моногатари» (сборник рассказов о событиях в провинции Ямато), — обе относятся к 10 в. На рубеже 10 и 11 вв. появляется роман «Гэндзи-моногатари» («Повествование о Гэндзи») Мурасаки Сикибу. В 11 в. жанр эссе — дзуйхицу — в виде интимных записок другой писательницы, Сэй-Сёнагон, — «Макура-но соси» («Записки у изголовья»). Крупными произведениями этого жанра были также «Ходзёки» («Записки в келье») Камо Тёмэй (13 в.) и «Цурэдзурэгуса» («В часы досуга») Есида Кэнко (14 в.).

В 13—14 вв. складывается жанр феодального героического эпоса. Содержанием его явились важнейшие исторические события 12—14 вв.: войны, к-рые вело военное дворянство с придворной аристократией за утверждение своего господства. В основу их лег устный народный сказ. Они дают социальный портрет японского рыцарства — самурайства и выражают его идеалы. Именно в этот период вырабатывается кодекс японского средневекового рыцаря Бусидо «Путь воина», проникнутый духом суровости и аскетизма. Однако осмысление его как самостоятельного жанра происходит значительно позже, лишь в 19 в., когда за ним закрепляется термин «гунки» — «военные эпопеи», букв. «описания войн». Он сочетал в себе приверженность к историческим фактам и событиям с вымыслом. Поэтому одни произведения его идут под жанровым наименованием к и («Тайхэйки» — «Повесть о великом мире», 14 в.), другие — моногатари («Хэйкэ-моногатари» — «Повесть о доме Тайра», 13 в.). Отдельные эпизоды гунки распевали под аккомпанемент национального струнного инструмента — бива. Авторы большинства гунки неизвестны. В этот же период развивается жанр исторической повести — р э к и с и - м о н о г а т а р и, о былом расцвете и могуществе придворной аристократии. Наиболее известны «Эйга-моногатари» («Повесть о славе»), «Окагами» («Великое зерцало»), «Масо канами» («Чистое зерцало»). Они также сочетали историзм с художественным вымыслом, однако уступали гунки в масштабности и национальной значимости изображаемых событий. Получает свое жанровое оформление рассказ-легенда — сэцува, народного происхождения. Строились они обычно на мифологической основе и в большом количестве входили в состав древних хроник, гунки и произведений других жанров. Сборники сэцува 14—16 вв. включали как записи с устных рассказов, так и с письменных памятников. Основная тематика — религиозная и бытовая, фабула, как правило, проста, язык — народно-разговорный. Это было первое терминологическое обозначение жанра рассказа. Термин «моногатари» — рассказывание представляет собой широкое видовое понятие, объединяющее и повесть, и роман, и рассказ, и такие жанры, как сказка, лирическая повесть, историческая повесть и т. д., словом, всю повествовательную прозу сюжетного характера, в отличие от поэзии и описаний — к и (хроники и т. п.). В 14 в. возникает еще одно жанровое обозначение произведений повествовательной прозы — с о с и, первоначально обозначавшее короткие рассказы общедоступного содержания. Наибольшей популярностью пользовался сборник из 23 рассказов, названный «Отоги-дзоси». Это название было затем перенесено и на весь жанр. В 17 в. соси выступает уже как широкое видовое понятие для художественной прозы «нового содержания», отражавшей в основном жизнь третьего сословия. Она существовала в нескольких жанровых разновидностях: к а н а - д з о с и — популярные рассказы и короткие повести, написанные слоговой азбукой — кана, без использования иероглифов (17 в.), у к и ё - д з о с и — «повести о мире житейском», иногда бытового, но чаще нравоописательного характера, с излюбленной темой любовных похождений купцов и горожан. Крупнейшим представителем был Ихара Сайкаку (1647—93). Во второй половине 18 в. эта лит-ра богато иллюстрируется и адресуется самым различным категориям читателей, в т. ч. женщинам, детям и т. д. (к у с а - д з о с и — «повести и рассказы всякого рода»). В это время возникает разграничение «серьезной», или «высокой», прозы —г а б у н и малых, «низких», жанров — г э с а к у. К первым относились е м и х о н — «книга для чтения» (в отличие от книг с картинками), повести и романы, часто большого объема, в основном дидактического характера, с большой примесью фантастического и сверхъестественного элемента (крупнейшие представители: Такидзава Бакин — 1767—1828, Уэда Акинари — 1732—1809), а также сентиментальные повести — н и н д-

зёбон — «книги человеческих чувств» (Тамэнага Сюнсуй). Жанры гэсаку были представлены лит-рой гротеска, сатиры и юмора, со значительным элементом секса и порнографии (кибёси — «книжки в желтой обложке», сярэбон — «книги шуток и остроумия», коккэйбон — «книги юмора», обычно бытовые зарисовки комического содержания, — Сикитэй Самба и Дзиппэнся Икку). В конце 19 в. зарождаются современный роман, повесть и новелла, обозначаемые общим единым широким термином сёсэцу. Главными теоретиками явились Цубоути Сёё и Фтабатэй Симэй. Начинает развиваться реализм в японской лит-ре. Для обозначения его существовало несколько терминов, не всегда отвечавших содержанию обозначаемого явления. Вначале появился термин гэндзицусюги, представлявший собой кальку с европейского термина «реализм». Он возник в период широкого знакомства японцев с лит-рой Запада, часто прилагаясь к произведениям чисто описательного характера, даже традиционным. Термин опередил явление: японская лит-ра еще не созрела для подлинного реализма. На рубеже 20 в. с этим термином стал конкурировать другой — сяд зицусюги (от «ся» — «отражать, копировать»). Упор делался на точность, даже фотографичность изображения. Обобщение и типизация подменялись копированием действительности вплоть до мельчайших деталей. Крупнейшими представителями были Цубоути и Фтабатэй. Существовал еще термин — сидзэнсюги, калька с европейского слова «натурализм», возникший в конце 90-х гг. прошлого столетия. Этот термин служил для обозначения реализма критического, в отличие от поверхностного реализма сядзицусюги. Его крупнейшими представителями были С. Тосон, Т. Катай, К. Доппо. Далее этим термином стали обозначаться произведения натуралистической школы, пришедшей на смену школе критического реализма (10-е гг. 20 в.). В 20-е гг. возникает эгороман сисёсэцу («повесть о себе»), отражавший уход натуралистической школы в описание узко личной жизни, мелочей быта, при отказе от всякой сюжетности и творческого вымысла. Считалось, что писатель правдиво может писать только о самом себе. «Повести о себе» получили большое распространение и в современной японской лит-ре. В 20—30-е гг. на базе традиций критического реализма развивается японская революционная лит-ра (пролетарская), заложившая основы социалистического реализма в японской лит-ре (Кобаяси Такидзи и др.). В 30-е гг. появляются и первые модернистские течения и школы.

Поэзия. В основу поэзии легла народная песня, и потому литературная поэзия обозначалась термином ута — «песня». Поэт читал свои стихи нараспев. В дальнейшем произошло разграничение литературной поэзии от народной песни. За первой сохранился термин ута, или вака («японская песня»), а народная песня стала обозначаться термином каё (тоже означавшим «песня»). Первые образцы литературной поэзии находим в древних описаниях и летописях, где она служила иллюстрацией к прозаическим текстам.

Японская поэзия не знает рифмы. Основу стиха составляет метр. Единицей метра является слог. Ритм строится на определенном числе и порядке чередований пяти- и семисложных строк. Большое значение имеют музыкальное ударение и мелодический рисунок стиха. В этот период складываются и основные строфические размеры — пятисложный и семисложный, доминирующие в японской поэзии вплоть до нашего времени, и формы стиха: катаута — трехстишие, с размерами 5—7—7 и 5—7—5, сэдока («песни гребцов», 5—7—7—5—7—7) и нагаута, или тёка («длинная песня», состоящая из неограниченного числа чередований пяти- и семисложных строк с заключительной семисложной строкой) (первая исчезает уже к середине 8 в., вторая и третья — к 10 в.), танка, «короткая песня» — пятистишие с размером 5—7—5—7—7. Своего расцвета поэзия древности достигла в антологии «Манъёсю»

(«Мириады листьев», 8 в.), отразившей расцвет и в то же время начало упадка лиро-эпической поэзии, представленной формой нагаута. Эпический элемент ярко представлен, напр., в одах Хитомаро (вторая половина 7 — нач. 8 в.), поэме Якамоти, посвященной открытию золота в провинции Митиноку, и др. Помимо таких общепринятых стилистических форм, как сравнение, повтор и параллелизм, японская поэзия вырабатывает также и свои специфические. К ним относятся, в частности, у т а м а к у р а («изголовье песни»), состоящая в широком использовании в качестве зачина песни или начала стихотворной фразы географических названий. Особое значение имеют ритуально-религиозный символизм (многие названия мест связаны с божествами и их святилищами) и образный потенциал названий (японские названия часто имеют метафорическое или полуметафорическое звучание, т. к. несут скрытое вещественное значение и могут выступать как метафоры, аллегории и т. д., напр. название местности Фукагуса означает «густая трава»: образ дома, заросшего травой, становится символом заброшенности, покинутости; Аусака, «Застава встреч», — название горы, часто символизирует встречу влюбленных, и т. д.); д з ё — стилистическое введение полуметафорического характера (было не принято с первых же слов говорить о сути). М а к у р а - к о т о б а («слово-изголовье») — стилизованный полуобразный эпитет, часто выступающий как постоянный эпитет, во многих случаях игравший роль зачина. В отличие от европейского постоянного эпитета, он выполнял широкие образные функции. Все эти формы употребляются уже в поэзии хроник, однако в поэзии «Манъёсю» мы застаем их сложившимися в стройную систему. В «Кодзики» мы находим первые следы осмысления поэтического материала, зачатки жанрового обозначения песен, напр. выделяются также песни застольные, поздравительные и нек-рые др. В 8 в., как об этом свидетельствует рубрикация песен «Манъёсю», выделяются еще жанры — м о н д о - у т а («песни-диалоги»), н а д з о р а э - у т а («песни-загадки»), б а н к а («плачи»). Наблюдается первоначальное осмысление поэтических приемов, о чем свидетельствует рубрика т а т о э у т а («песни со сравнениями»). Уже в древности существовало разделение поэзии на серьезную и шуточную. Для обозначения последней в «Манъёсю» употребляется термин д з а р э - у т а. В антологии начала 10 в. «Кокинсю» («Собрание старых и новых песен Японии») появляется термин х а й - к а й - н о у т а, обозначавший танка комического содержания. Термин х а й к а й в течение многих веков служил общим обозначением «низких» поэтических жанров. В 13—14 вв. существовал сатирический жанр р а к у с ю, в более поздние времена — юмористическая поэзия к ё к а (букв. «безумные стихи»). Оба последних также используют строфу танка. В 9—10 вв. достигает своего расцвета т а н к а как форма лирической поэзии. Она становится по существу единственной строфической формой, вытеснившей все остальные: из 1111 стихов «Кокинсю» только 4 сэдока и 4 нагаута, все остальные относятся к форме танка. Танка оптимально сочетала краткость изложения с насыщенностью лирического содержания. Систематически проводившиеся поэтические турниры — «утаавасэ» способствовали, с одной стороны, все большему совершенствованию этой формы, а с другой — постепенной канонизации ее тематики, изобразительных средств и т. д. Период наивысшего расцвета ее связан с двумя поколениями поэтов. Первое известно как поколение «роккасэн» — «шести бессмертных», к к-рым относятся Нарихира, Комати, Хэндзё, Ясухидэ, Кисэн и Куронуси. Это период примерно с последней четверти 8 в. по 9 в. Выдающимися представителями второго поколения явились поэты 9 — нач. 10 в. — Мицунэ, Тадаминэ, Цураюки, Томонори.

Этот расцвет национальной японской поэзии — в а к а связан с возрождением ее после почти столетней моды на стихосложение на китайском языке. Японские поэты освои-

ли достижения более развитой китайской поэтики и критически переработали их на базе своих национальных традиций. В этот период была тщательно разработана система образов и приемов танка, среди к-рых важное место заняли аллегория, персонификация (восходящая к древнему анимизму религии синто с его одухотворением природы и очеловечением ее), а также такие специфические формы, как ю к а р и - к о т о б а, способствующая через создание многозначных образов привлечению широких ассоциаций к содержанию стиха, и э н г о, состоящая в особом подборе слов, связанных между собой самой разнообразной ассоциативной связью. К 10 в. достигается уже известная консолидация представлений о поэтических идеалах и поэтической практике, появляются первые работы, посвященные литературной критике, теории и истории поэзии: предисловие к «Кокинсю» (905), написанное Цураюки, «Десять стилей японской поэзии» («Вакатэй дзиссю», 910) Тадаминэ, трактат «О новых антологиях» («Синсэн дзуйно», 11 в.) Фудзивара Кинто. Была разработана поэтика танка. Основными требованиями к танка были семантическая емкость и выявление «эстетической ценности вещей» — моно-но аварэ. Последнее было обусловлено философией иск-ва того времени, исходившей из убеждения, что каждому предмету и явлению свойственно свое неповторимое очарование — аварэ, особая, только ему одному присущая эстетическая ценность, к-рая чаще всего не лежит на поверхности, скрыта, и ее необходимо найти. Если в предшествующий период основным эстетическим идеалом было макото — «истина» и художник говорил о предмете, явлении и т. д. так, как он его видел, то теперь задача состояла прежде всего в том, чтобы выявить и выразить заключенное в нем аварэ; это требовало аналитического подхода к изображаемому, большое значение приобретало индивидуальное восприятие. Эстетика аварэ в равной мере относилась как к поэзии, так и к прозе. К этому времени были выработаны также такие категории и понятия: т э й — «стиль песни», он же иногда обозначал и жанровые особенности, к о к о р о («душа»), означавший эмоциональное содержание.

К о т о б а — «язык поэзии», с а м а — образное выражение содержания, с у г а т а — «облик» песни, т. е. форма, куда объединялись образы и приемы, язык и поэтический стиль. Появился также термин с и р а б э («тон»), означавший мелодический рисунок песни. Начинают складываться понятия лирики и эпоса. Цураюки дает определение лирической поэзии как поэзии, «корни которой — в человеческом сердце». Он впервые разграничил лирику на высокую (ода) и интимную (элегия) на основе различий тематики и образности. Вместе с Тадаминэ Цураюки делает первые попытки научной классификации и систематизации поэтических произведений в зависимости от общего характера, назначения и средств выражения: 1) т а т о э - у т а («песни-сравнения»); 2) и в а и - у т а («песни-славословия», или величальные); 3) с о э - у т а — песня, сложенная по случаю или обращенная к к.-л.; 4) к а д з о э - у т а («песни-описания», т. е. песни, просто говорящие о вещах, без особых сравнений или метафор и безотносительно к случаю); 5) н а д з о р а э - у т а — песня, содержащая загадку, намек; 6) т а д а г о т о - у т а — песня торжественно-строгая. Цураюки систематизирует также образную структуру лирической поэзии, разбив ее на следующие тематические разделы: 1) любовная элегия с ее системой образности (стрекотание цикад на соснах, плач оленя, крик диких гусей и т. д.), 2) лирика старости («девичий цветок» — оминаэси — символ краткой поры девичьего расцвета); 3) быстротечности жизни (образы росы, пены на поверхности воды, опадающих цветов и облетающих осенних листьев и др.), 4) горести жизни (образ желтеющего кустарника хаги и др.), 5) людской верности и неверности (образ пересохшего ручья и др.), 6) последней обманутой надежды (дым над горой

Фудзи). Он особо выделяет славословия, «где образами цапли и черепахи возносятся мыслью к государю и славословят людей». Цураюки принадлежит разработка эстетики гармонии, ставшей основой классической японской поэзии на несколько столетий. Принцип выявления прекрасного в предмете требовал и поисков равно прекрасной формы его выражения. Отсюда и требования особой «поэтичности» языка, его изысканности, благозвучия. Цураюки требовал от поэзии эмоциональной насыщенности содержания и «истинности» самих эмоций (макото), чтобы содержание поэзии выражалось в соответствующих формах и отвечающими их духу средствами и приемами. Теория гармонии «сердца» песен и средств его выражения получает дальнейшее развитие у Фудзивара Кинто, к-рый предъявляет высокие требования не только к поэтическому языку, но обращает также большое внимание на ритмику и мелодику песен. Фудзивара Сюнсэй и Фудзивара Садаиэ (в частности, последний в своем трактате о десяти поэтических стилях — «Вакатэй дзиссю») закладывают основы новой философии иск-ва, главным принципом к-рой был ю г э н. Содержание югэн можно определить как нечто манящее, но неуловимое, чудесное, завораживающее. Особое значение придавалось эмоциональному содержанию, недосказанному словами, намеку, символу, иносказанию. В 17 в. господствующим эстетическим принципом лит-ры и иск-ва становится с а б и (букв. «печаль», «грусть», «одиночество» и в то же время — «покой и невозмутимость»). Идеалом становится красота без блеска, как бы подернутая дымкой. Поэзия отказывается от сложных приемов и образов, от утонченности выражения, девизом становится единение с природой, отказ от умозрительности, непосредственность (мгновенность) восприятия и отражения. Важное значение приобретают, в частности, принципы сатори («озарение»), каруми («легкость») и др. Особое значение приобрело обращение к древности. Эстетика саби была детально разработана поэтом и теоретиком Мацуо Басё и оказала огромное влияние на последующую лит-ру. Эстетические принципы, выработанные в поэзии, были затем перенесены и в прозу, как это было с моно-но, аварэ и югэн. В частности, эстетика саби легла в основу многих произведений выдающегося прозаика 20 в. Нацумэ Сосэки и получила у него дальнейшую теоретическую разработку.

В 13—15 вв. наряду с танка большое распространение получает поэтическая форма и м а ё. В известной степени она явилась отражением реакции на рафинированную поэзию аристократии и была более близка духу суровых воинов. Строфический размер ее — четверостишие 7—5—7—5, обычно повторенное дважды. Строфа эта использовалась в двух жанровых разновидностях — лирического стихотворения и м а ё (букв. «песня на нынешний манер») и в а с а н (религиозная японская поэзия). Первая в значительной мере унаследовала поэтику танка и в то же время впитала в себя тематику и поэтику народных песен того времени (каё). Имаё была последней «оригинальной» строфической формой. Все последующие носили производный характер и, как правило, создавались на базе строфы танка. Таковой была, в частности, р э н г а — «стихотворная цепь», состоящая из нескольких танка, а практически из неограниченного числа их, ибо создавалась одновременно разными поэтами по принципу экспромта: один слагал верхнее полустишие, другой — нижнее, последнее, в свою очередь, становилось началом следующего и т. д. При этом каждое последующее звено сохраняло известную тематическую связь лишь с предыдущим, в результате чего общее тематическое единство отсутствовало и связь между началом и концом стихотворения утрачивалась. Цепь могла состоять из 50, 100 и даже 1000 звеньев. Содержание рэнга поначалу носило серьезный характер, но постепенно оно упрощалось, и большое распространение получает х а й к а й - р э н г а — «шуточная» рэнга. Расцвет серьезных рэнга падает на 14 в. и связан

с именем Есимото (1320—88), к-рый выпустил антологию «Цукубасю». Расцвет хайкай-рэнга относится к 16 в. и связан с именем Ямадзаки Сокан (1465—1563) и его антологией, названной «Ину Цукубасю», т. е. «Собачья Цукуба». Развитие городской культуры в 16—18 вв. вызвало к жизни новую форму поэзии — х о к к у, представляющее собой трехстишие (с размером 5—7—5), возникшее на базе первой, ставшей обособленной, полустрофы танка. Первая школа хокку — «Кофу» («древняя школа») связана с именем Мацунага Тэйтоку, она создавала хокку на базе танка и традиционной поэтики, хотя и несколько упрощенного содержания и с большей свободой в области тематики. Затем на смену ей пришла школа Нисияма Соин (1605—86), знаменовавшая крутой поворот в сторону снижения стиля и отхода от традиции. Основным назначением хокку стала развлекательность. Содержание носило комический характер. Большое значение имел гротеск. Поэты широко использовали всякого рода словесные трюки, что приходило в противоречие с общим стремлением к общедоступности языка и содержания. В конце 17 в. возникает «подлинная школа» — «Сёфу», связанная с именем Басё и положившая начало жанру х а й к у. Басё детально разработал поэтику хайку, важными принципами к-рой было наличие сезона к и. Тема природы становится на первый план, а субъективный лиризм, характерный для танка, отходит на второй план. В более позднее время выдающимися поэтами хайку были Такигути Бусон (18 в.) и Кобаяси Исса (первая половина 19 в.), а в новое время — Масаока Сики (1867—1902), известный также как реформатор танка, много сделавший для того, чтобы «осовременить» эти поэтические жанры (танка продолжала жить наряду с вновь создаваемыми стихотворными формами, но превратилась в своего рода «классический» стих, образец поэтической техники и риторики, став уделом узкого круга избранных). Масаока Сики взял из живописи и перенес в поэзию метод зарисовок с натуры — с я с э й («фотографирование природы»), по своей сущности аналогичный методу г э н д з и ц у с ю г и в прозе. Основным его принципом была объективность изображения. Провозглашение этого метода было связано с обращением к древней поэтической антологии «Манъёсю», а также к хайку Басё, с их правдивым отображением природы, как своеобразной реакцией на искусственность и умозрительный характер, к-рый приняла к этому времени поэзия танка и хайку. Метод сясэй далее был развит Сайто Мокити, Симаги Акахито и другими поэтами 20 в. и сыграл большую роль в развитии реализма в японской поэзии. На базе строфы х о к к у развиваются также жанры комической и сатирической поэзии — к ё к у, с э н р ю. В конце прошлого столетия зарождается новая поэтическая форма — с и («стихи»), в противоположность у т а («песня»). Термин возник для обозначения современного стиха, в отличие от традиционной поэзии вака и хайку, под значительным влиянием европейской поэзии. Си создавались на современную тематику. Одной из первоначальных форм си была синтайси (букв. «стихи новой формы»), представлявшая собой, однако, все тот же традиционный метрический стих с чередованием пяти- и семисложных строк, близкий к древней нагаута и частично к средневековой имаё, но отличавшийся от нее новым содержанием, прежде всего гражданской тематикой. Свой расцвет эта форма пережила в творчестве С. Тосона. Под влиянием европейской поэзии получает распространение «свободный стих» — дзиюси (верлибр), к-рый отвергает традиционные метрические законы и традиционную строфику. Он отличается большим разнообразием ритмики, строки различной длины чередуются в свободном порядке. Пионером японского верлибра выступил в 1907 г. поэт Кавадзи Рюко, а в 1909 г. школа свободного стиха получила свое организационное оформление. Верлибр занимает важное место в современной японской поэзии (Накано Сигэхару, Ивано

Хомэй и др.). Однако наблюдается, особенно в последнее время, и оживление традиционных малых форм поэзии — танка и хайку. Эта поэзия наполняется новым содержанием, большое место, наряду с лирикой, занимают гражданская тематика, темы труда, борьбы за мир и т. д.

Драма. Японская драма как род лит-ры складывается в средние века, в период со второй половины 13 в. по первую половину 15 в. Что касается элементов драматического иск-ва, то они существовали еще в древности в народных обрядовых танцах и играх — дэнгаку («полевые игры») и саругаку («обезьяньи представления»), а также в мимических ритуальных танцах кагура, исполнявшихся в синтоистских храмах во время богослужения. В период раннего средневековья драматическое иск-во существовало лишь в виде отдельных коротких сценок песенно-танцевального характера (кабу) или песни с музыкой (каё). Постепенно появляются пьески с определенным сюжетом. Таковы храмовые представления эннэн (букв. «долголетие»), состоящие из следующих друг за другом различных музыкальных и танцевальных пассажей, к-рые могли включать также монологи и диалоги. В том же направлении развивались дэнгаку и саругаку. Эти три формы и легли в основу Но как театрального произведения на основе определенного текста. Возникает театр Но (букв. «искусство», «умение»). Изображение в ранних Но чаще не индивидуализировано и носит групповой характер, унаследованный от древности. Пьесы, к-рые писались для театра Но, назывались ёкёку (букв. «либретто для пения»). Средневековая драма впитала в себя элементы поэзии и прозы, народной песни, древней мифологии, ритуала синто, философии буддизма. Она развивалась, так же как и поэзия, от повествования к лиризму: если сюжеты ранних пьес носили чаще всего повествовательный характер, то классические ёкёку представляют собой лирическую драму мистериального характера, где стихотворные и прозаические куски текста как бы чередуются между собой. Авторами ёкёку обычно были буддийские монахи. Они не сочиняли новые фабулы, а подвергали сюжетной обработке материалы исторических и народных преданий, военных эпопей, повестей и рассказов, поэтических произведений и т. д., нередко сюжеты заимствовались из китайской лит-ры. Большое место занимает религиозно-ритуальный и мистический элемент. Во многих случаях главным действующим лицом было божество, дух и т. п. Стиль ёкёку приподнят, возвышен, текст пестрит кусками ритмической прозы. Используются многие художественные средства, заимствованные из поэзии, напр. юкари котоба, энго, большую роль играет символ. Структурно ёкёку складывались из пролога, основного действия, состоящего обычно из 2—3 актов, распадающихся, в свою очередь, на картины или сцены, и эпилога. Основными средствами раскрытия сюжета остаются музыка, пение, мимика и танцы. Пьесы разговорного типа занимают второстепенное место. Ведущие актеры, как правило, появлялись в масках. Обычно ёкёку представляли собой трагедии. Крупнейшими мастерами этого первого в Японии драматического жанра были Канами Киёцугу и Сэами Мотокё. Расцвет жанра падает на 14—15 вв. Теория драмы была разработана впервые Сэами, к-рому принадлежит, в частности, учение о десяти стилях ее. Они различались прежде всего по своему содержанию и эстетическим задачам. По содержанию драмы делились на мистериальные, героические, демонические и т. д. Десять стилей, или основных канонических тем, по Сэами, были следующие: 1) торжественно-праздничный; 2) мистический, чарующий (югэн); 3) божественный (главный персонаж — божество); 4) просвещающий (в духе буддийского просветления); 5) любовный; 6) страдания; 7) превратностей судьбы (мудзё); 8) несчастного; 9) простодушного; 10) жалостного. Самым выдающимся из его теоретических трудов был трактат «Кадэнсё» — «О песенной традиции». В нем

Сэами определил основной принцип театрального иск-ва — изображение вещи как она есть — м о н о м а н э, т. е. «подражание вещам». Особое значение придавал он эстетическому принципу югэн. Вслед за теоретиками вака, он важное внимание уделял вопросам языка и стиля, тематики и эстетики драмы, наряду с проблемой совершенствования актерского мастерства.

Комедийный жанр сформировался несколько позже и поначалу выполнял вспомогательную, второстепенную роль. Это были интермедии, одноактные пьески продолжительностью 10—15 минут, к-рые разыгрывались в антрактах между пьесами «высокого» стиля в театре Но и носили характер фарса. Материал брался из самой жизни. Объектом сатиры мог стать недалекий умом феодал, монах-шарлатан и т. д.; часто это были бытовые сценки комического характера. Жанр получил название к ё г э н (букв. «безумные слова»). Расцвет его — 14—16 вв. С конца 16 в. на первый план выступают новые формы драматургии и театрального иск-ва — театр Кабуки и театр марионеток (аяцури сибаи). Возникновение театра Кабуки связано с именем Окуни — танцовщицы из храма Идзумо в Киото, основавшей первую женскую труппу театра. Вслед за этим появляются женские труппы в Эдо (Токио), Осака и других городах. В 1629 г. выступления женских трупп подверглись запрету, т. к. они якобы способствовали падению нравов. Та же участь постигла в 1652 г. и труппы мальчиков-подростков, пришедшие на смену женским труппам. Теперь актерами Кабуки могли быть только мужчины. И если прежде в основу сценического исполнения были положены танцы, то теперь главное место занял разговорный текст (слово «кабуки» буквально означает «представление из песен и танца»). Для Кабуки характерен стройный ансамбль песни, оркестра, танцев и речитатива. Кабуки менее условен, чем театр Но. Пьесы для театра Кабуки назывались к я к у х о н. Этот жанр характеризуется в основном исторической и бытовой тематикой. Основное место занимали пьесы из жизни придворной аристократии Хэйана, героического прошлого военного сословия, из жизни самураев (темы мести, вассальной верности и т. д.), из быта третьего сословия (особенно популярными были пьесы на темы двойного самоубийства влюбленных — синдзюмоно). Основной репертуар театра марионеток составляли пьесы-баллады д з ё р у р и, в к-рых проза перемежалась стихами. Представление кукол было соединено с речитативным пением певца, ведущего рассказ о действии. В основу дзёрури как драматургического жанра были положены 12 песен, воспевающие трагическую любовь бесстрашного рыцаря Минамото Есицунэ к красавице Дзёрури. Это имя было перенесено и на сам жанр. Основу репертуара составляли пьесы на исторические и бытовые темы. Выдающимся исполнителем и теоретиком этого вида иск-ва был Такэмото Гидаю. Крупнейшим драматургом, писавшим для обоих театров, был Тикамацу Мондзаэмон (1653—1714). С его именем связано создание жанров трагедии и мещанской драмы. Главным в его концепции театрального иск-ва было убеждение, что всякое иск-во «лежит на границе между правдой и ложью» и не должно быть точным воспроизведением действительности, но и не должно отходить от правды. Театр марионеток и театр Кабуки достигли наивысшего расцвета в эру Гэнроку (конец 17 — нач. 18 в.). Оба вида иск-ва существуют в Японии и по сей день (в частности, традиции театра марионеток удерживает сейчас театр Бунракудза) наряду с современным японским театром. Любители древности по сей день посещают также и театр Но. Наряду с театром развивалось и иск-во устного рассказа, основные жанры к-рого — к о д а н и р а к у г о — также дошли до наших дней.

Лит.: Басё. Лирика. Пер. с япон., вступит. ст. и примеч. В. Марковой, М., 1964; Б о р о н и н а И. А., Поэтика японской танка. «Народы Азии и Африки», 1965, № 3; Волшебные повести. Пер. с япон. и предисл. В. Марковой, М., 1962; Г р и -

горьева Т. П., Логунова В. В., Японская лит-ра. Краткий очерк, М., 1964; История современной японской лит-ры. Ред., предисл. и коммент. Н. И. Конрада, пер. с япон., М., 1961; Исикава Такубоку, Лирика. Пер. с япон., послесл. и примеч. В. Марковой, М., 1966; Ихара Сайкау. Новеллы. Пер. с япон. и коммент. Е. Пинус и В. Марковой, М., 1959; Кёгэн — японский средневековый фарс. [Сб. текстов. Вступ. ст. В. В. Логуновой], М., 1958; Исэ — моногатари. Лирическая повесть древней Японии. Пер. и предисл. Н. Конрада, П., 1921; Конрад Н. И., Японская лит-ра в образцах и очерках, т. 1, Л., 1927; Конрад Н. И., Японский театр, в сб.: Восточный театр, Л., 1929; Кэнко-Хоси. Записки от скуки (Цурэдзурэгуса), пер. с япон., вступ. ст., коммент. и указ. В. Н. Горегляда, М., 1970; Лит-ра Востока в средние века, ч. 1—2, М., 1970; Лит-ра Китая и Японии, в сб.: «Восток», вып. 1, М., 1935; Мамонов А. И., Свободный стих в японской поэзии, М., 1971; «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»), в 3-х т. Антология. Пер. с япон., вступ. ст. и коммент. А. Е. Глускиной, т. 1, М., 1971; Пинус Е. М., Средневековые военно-феодальные эпопеи Японии — гунки XIII—XIV вв., в сб.: Памяти академика Игнатия Юлиановича Крачковского, Л., 1958, с. 103—117; Театр и драматургия Японии. Сб. ст., М., 1965; Тикамацу Мондзаэмон, Драмы. Пер. с япон., вступ. ст. и примеч. В. Марковой и И. Львовой, М., 1963; Японская поэзия. Вступ. ст. Н. И. Конрада, пер. с япон., М., 1956; Японские пятистишия. Пер. с япон., вступ. ст. и примеч. А. Е. Глускиной, М., 1971; Японские трехстишия. Хокку. Пер. с япон., вступ. ст. и коммент. В. Марковой, М., 1960.

И. Боронина.

УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ

Цель указателя — дать читателю более разностороннее представление об использовании литературоведческих терминов. При этом использование основных терминов словаря отмечается также и вне посвященных их разъяснению статей (ссылки на к-рые даны в указателе жирным шрифтом). За пределы общего алфавитного списка вынесены группы терминов, нашедших ограниченное употребление в статьях «Индийская поэтика», «Китайская поэтика», «Корейская поэтика», «Японская поэтика».

Указатель составил *С. Небольсин*

ТЕРМИНЫ К СТАТЬЕ «ИНДИЙСКАЯ ПОЭТИКА»

Акхьяика
Аланкара
Аланкара-дхвани
Аланкарашастра
Анибаддухакавья
Анупраса
Артхавьякти
Артхаланкара
Атишайокти
Вакрокти
Васту-дхвани
Вачана
Веды
Видарбхи
Гадья
Газель
Гауди
Гата
Гуна
Дипака
Дхвани
Кавья
Каппиям
Касыда
Катха
Мадхурья
Марсия
Маснави
Махакавья
Мишра
Монголкоббо
Мукт чханд
Натака
Обрамленная повесть
Оджас
Падья
Пангали
Повада
Под
Прабандха
Прагативад
Прайогвад
Пракарана
Прасада
Пурана
Раса
Раса-досвани
Расо
Рити
Рубаи
Рупака (метафора)
Рупака (драма)
Сандеша-кавья
Стхайибхава
Ударатва
Упаша
Чампу
Читра
Чхаявад
Шатака
Шлеша
Эканки
Ямака

ТЕРМИНЫ К СТАТЬЕ «КИТАЙСКАЯ ПОЭТИКА»

Баоцзюань
Би (бицзи)
Бипин
Бицзи вэньсюэ
Бяньвэнь
Вэнь
Гуаньци
Гуцы
Гелюйши
Дяньгу
Лю и
Пайлюй
Пин
Пянь (ли) вэнь
Син
Сун
Сяошо
Таньцы
Фу
Фэн
Хуабэнь
Цзацзюй
Цинцзюси
Цзэ
Цзюэцзюй
Цы
Цюй
Ши
Ши цы
Юэфу
Я
Яо

ТЕРМИНЫ К СТАТЬЕ «КОРЕЙСКАЯ ПОЭТИКА»

ТЕРМИНЫ К СТАТЬЕ «ЯПОНСКАЯ ПОЭТИКА»

СЛОВАРЬ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

Редактор *Т. П. Казымова.*

Редактор-библиограф *З. В. Михайлова.*

Художественный редактор *Е. А. Кручина.*

Технический редактор *Е. В. Богданова.*

Корректор *А. А. Рукосуева.*

Сдано в набор 7/VIII 1972 г. Подписано к печати 10/I 1974 г. Бум. типогр. № 3 $60 \times 90^1/_{16}$. Печ. л. 32. Уч.-изд. л. 48,76. Тираж 300 тыс. экз. А05019. Зак. 1217.

Издательство «Просвещение» Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41
Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 1 «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Гатчинская ул., 26

Цена без переплета 1 р. 32 к., переплет 21 к.

С48 **Словарь** литературоведческих терминов. Ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М., «Просвещение», 1974.
509 с.

Словарь — справочник, первое такого типа издание, предназначенное для преподавателей средней школы. В словаре дается истолкование важнейших понятий и терминов, принятых в литературоведении, характеристика литературных методов и направлений.

Теоретические вопросы раскрываются на материале классической русской, советской и мировой литературы.

Все основные статьи словаря снабжены рекомендательными списками литературы.

$С \frac{60501-332}{103(03)-74}$ 105—72

8 (03)